الفكاهة فى الأدب الفرنسى
عبر العصور

الفكاهة فى الأدب الفرنسى
عبر العصور

د. محمد على الكردى



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٢

مكتبة الأسـرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(سلسلة الأعمال الخاصة)

الفكاهة فى الأدب الفرنسى
عبر العصور
د. محمد على الكردى

الغلاف
والإشراف الفنى:
الفنان : **محمود الهندى**
الإخراج الفنى والتنفيذ:
صبرى عبدالواحد
المشرف العام :
د. سمير سرحـــان

الجهات المشاركة :

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقـافـة

وزارة الإعـلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة التنمية المحلية

وزارة الشـباب

التنفيذ : هيئة الكتاب

على سبيل التقديم :

نعم استطاعت مكتبة الأسرة بإصداراتها عبر الأعوام الماضية أن تسد فراغا كان رهيباً فى المكتبة العربية وأن تزيد رقعة القراءة والقراء، بل حظيت بالتفاف وتلهف جماهيرى على إصداراتها غير مسبوق على مستوى النشر فى العالم العربى أجمع، بل أعادت إلى الشارع الثقافى أسماء رواد فى مجالات الإبداع والمعرفة كادت أن تنسى وأطلعت شباب مصر على إبداعات عصر التنوير وما تلاه من روائع الإبداع والفكر والمعرفة الإنسانية المصرية والعربية على وجه الخصوص، ها هى تواصل إصداراتها للعام التاسع على التوالى فى مختلف فروع المعرفة الإنسانية بالنشر الموسوعى بعد أن حققت فى العامين الماضيين إقبالاً جماهيرياً رائعاً على الموسوعات التى أصدرتها. وتواصل إصدارها هذا العام إلى جانب الإصدارات الإبداعية والفكرية والدينية وغيرها من السلاسل المعروفة وحتى إبداعات شباب الأقاليم وجدت لها مكاناً هذا العام فى «**مكتبة الأسرة**» .. سوف يذكر شباب هذا الجيل هذا الفضل لصاحبته وراعيته السيدة العظيمة/ **سوزان مبارك**..

د. سمير سرحان

مقدمة :

إن قراءة الآداب العالمية ورؤية الأفلام والاختلاط بالشعوب المختلفة أمور تجعل الإنسان يتعرف على حقيقة مؤكدة، وإن كان يصعب تقنينها بطريقة ثابتة لا تقبل الشك أو الجدال: وهى أن كل شعب من الشعوب له روحه المميزة كما أن له عاداته وتقاليده الخاصة. فلقد عرفنا أن المصرى دمث الأخلاق، كثير النكتة والمزاح. وعرفنا من الناحية النظرية أن الفرنسى ديكارتى التفكير، أى محب للوضوح والتنظيم، وأن الإنجليزى تجريبى عملى لا ينزع كثيرًا إلى التأمل الميتافيزيقى، وعرفنا أن الألمانى يهوى تكديس المعارف ويجنح إلى الفلسفة المغرقة فى المثالية[1]، وإن كانت لا تنقصه الإرادة القوية الصلبة والقدرة الفائقة على التنظيم؛ كذلك جرت الأمور بالنسبة لروح الفكاهة وطبيعتها فهى تختلف من بيئة إلى بيئة، ومن حقبة إلى حقبة بالنسبة للشعب الواحد.

ونحن إذا أخذنا، على سبيل المثال، الفكاهة الفرنسية، وتذكرنا ما درسناه طويلاً فى الكتب وما ألفناه من عادات وتقاليد إبان إقامة طويلة فى هذا البلد العريق لوجدنا أن هناك فكاهة شعبية ممتدة الجذور، عميقة الاتصال بروح الأمة القديمة "غاليا" La Gaule

التى كانت تشكل جماعة السكان الأصليين قبل الغزوات الجرمانية الشهيرة خلال القرن الخامس الميلادى، والتى استقرت على إثرها قبائل الفرنجة Les Francs فى شمال البلاد، وانتهت، بعد السيطرة على بقية الإقليم، بفرض اسم "فرنسا" عليه بدلاً من اسم "غاليا" القديم. ونظرًا لأن أهالى البلاد الأصليين لم يكونوا ذوى حضارة تضاهى الحضارة الرومانية وعُرفوا بخشونة الطباع وجفاء السلوك فلقد اشتهروا بلون من الفكاهة الصارخة المباشرة، استطاع أن يمثلها فى الأدب أحسن تمثيل الكاتب الشهير "فرانسوا رابليه"(٢)، وهو من أشهر رواد عصر النهضة الفرنسية، ولربما ظل هذا التيار قائمًا خلال كثير من الأغانى الإباحية الجريئة (Chansons Paillardes) إلا أن هذا اللون من الفكاهة الصارخة لم تعد له الصدارة فى الأدب ابتداءً من القرن السابع عشر نظرًا لتطور أخلاق المجتمع نحو الرقة والتهذيب، وغلبة الأنماط الاجتماعية واللغوية المظهرية عليه خاصة بعد انتشار ظاهرة الصالونات الأدبية وتأكد مشاركة المرأة للرجل فى جميع أوجه النشاط الفكرى والاجتماعى.

على كل حال، فإن دراسة ظاهرة مثل الفكاهة ومحاولة تقييمها وتحديد ملامحها فى صورة مفاهيم لا يمكن أن تتم، فى نظرنا، قبل استعراض بعض النماذج التاريخية، إلا أن هذا لا يعنى أننا

سنكتفى بالعرض التاريخى ونهمل كلية الجانب النظرى، إذ أن التنظير له قيمته. ولقد سبق لأحد كبار الفلاسفة الفرنسيين وهو "برجسون" أن كرس دراسة مختصرة لظاهرة الضحك[٣]، وهى دراسة سوف نناقشها إلى جانب الخبرة التاريخية التى يعنى بها الكاتب نفسه فى تحديد أنماطه المضحكة وليس من شك فى أن الخبرة التاريخية التى نشير إليها، والتى أقام عليها "برجسون" نفسه تقييمه لبعض نماذجه الضاحكة، لا تخرج كثيرًا عن إطار الكوميديا وتطورها عبر العصور. إلا أن هذا لا يعنى على الإطلاق أن الظاهرة الفكاهية يمكن ردها ردًا جذريًا إلى فن الكوميديا، فهذا الفن أعمق وأوسع بكثير من ظاهرة الفكاهة، وأكبر دليل على ذلك أشهر مسرحيات "موليير" التى تعتمد على كوميديا الشخصية مثل "البخيل" أو "عدو البشر" Le Misanthrope أو "المنافق" Tartuffe حيث يرتبط الضحك بمرارة وحسرة ترتفعان بالإنسان إلى مستوى التأمل الميتافيزيقى، وتقضى عليه الأبعاد الأخلاقية للفكاهة بتجاوز موقعه الاجتماعى الضيق الذى كانت تتم على أساسه، فى أغلب الأحيان، المفارقات الضاحكة.

إلا أنه إذا كانت الفكاهة هى الخط الأساسى الذى نعتمد عليه فى تحديد طريقنا، والكوميديا هى المادة الخصبة التى ننتقى منها

أمثلتنا ونماذجنا، فإن ذلك لا يمنعنا من طرق بعض الشعاب الجانبية، وولوج مناطق غير محددة المعالم حيث يختلط الهزل بالجد ويتصل العقل بالجنون، وحيث تتجاوز السخرية روح التهكم، وتتداخل الملهاة والمأساة فلا يفصل بين الجميع إلا خيط رفيع. ولنتأمل في هذا الصدد، بعض ما يقوله لنا "يانكليفيتش" في كتابه الجميل عن "السخرية":

«إن الفن يصبح ممكنًا، وكذلك الفكاهة والسخرية حيث تتضاءل الضرورة الملحة للحياة، ولكن الساخر يعد، بالإضافة إلى ذلك، أكثر تحررًا من الضاحك، إذ أن الضاحك، في أغلب الأحيان، لا يسرع في الضحك إلا تجنبًا للبكاء، مثل هؤلاء الجبناء الذين يتوجهون إلى الليل العميق بالصياح حتى يتشجعوا، فهم يعتقدون بأن تجنب الخطر لا يحتاج إلى أكثر من تسميته، وهم يتصنعون الفطنة أملاً في تفاديه على عجل. أما السخرية التي لم تعد تخشى المفاجآت فهي تلعب بالخطر، فالخطر، هذه المرة، في القفص؛ والسخرية تذهب لرؤيته فتقلده وتستفزه وتسخر منه، إنها تغذيه لتتسلى به...»(٤).

إننا حينما نريد الوصول إلى تحديد المفاهيم الفكاهية عبر الكوميديا لا نقصد الربط بينهما ربطًا منطقيًا، وإنما نقصد فقط أن

الكوميديا هى أقرب الطرق التى تؤدى إلى الفكاهــة، وذلـك بـالرغم من الاضطراب الذى يقابلنا فـى تحديـد مفهـوم الكوميديـا الفرنسية وفى تحديد علاقتهـا بـالأنواع المسـرحية الأخـرى؛ ويبـدو أن العصـر الوسيط الفرنسى قد جهل اصطلاح "الكوميديا" بالرغم من ممارسـته لكثير من ألوان الفكاهة الأدبية وأهمهـا التمثيليـات الهزليـة الصارخـة (Farce) والنقديـة (Sotie) والأخلاقيـة (Moralité). أمـــا لفظــة "الكوميديا" نفسها فلقد ظهرت خــلال القـرن السـادس عشـر نظـرًا لاتصاله بنهضة الآداب اليونانية واللاتينية، وتبلورت حدودها النظرية بعـض الشـىء إبـان القـرن السـابع عشـر، عصـــر التقنـــين والتنظــير للكلاسيكية الأدبية، إلا أنه يبدو أن الاصطلاح لم يكن يطابق الواقـع الفعلى لهذا النوع الأدبى الذى تعارفنا عليه. فالكوميديـا فـى القـرن السابع عشر كانت تتميز عن مهزلة أو ملهاة "الفارس" بأنها لم تكـن مضحكة بالضرورة. وكانت تميل فى أغلب الأحيان إلى الدلالة على المسرحية أو المسرح بـالمعنى الواسـع للكلمـة أى مـن غـير إشـارة إلى مضمون محدد. من ثـم يـرى "بيـير فولـتز" أن هـذا الاضطـراب فـى تحديد مفهوم الكوميديا يدفعنا إلى تعريفها عن طريق السلب. فهـى، فى نظره، نوع وسيط شديد المرونة يمكن تعريفه بتعارضه مع الأنواع المسرحية الأخرى الأكثر صرامة مثل التراجيديا أو الدراما، على هــذا

الأساس تصبح الكوميديا "وعاء" يمكن أن تصب فيه جميع أشكال الإلهام المسرحى التى ينبذها هذان النوعان الأخيران.(٥)

إلا أنه إذا كان يصعب وفقًا لهذا الكاتب نفسه، تحديد مفهوم الكوميديا على أساس الشخصية الفكاهية بسبب تنوعها وتدرجها من النمط التجريدى الذى كان سائدًا فى العصر الوسيط إلى النموذج المبسط الذى كان يعتمد عليه المسرح الإيطالى ومسرح موليير، ومن الدمية المتحركة إلى "الشخصية الرمزية" التى يصطنعها المسرح المعاصر، فإن الضحك بمعناه الواسع يعد، فى نظرنا، معيارًا جيدًا لتمييز هذا النوع من غيره، ولا يهم إذا كان هذا الضحك يتدرج من القهقهة الساذجة المدوية إلى الابتسامة الرقيقة العذبة، ومن الفتنة الهادئة المليئة بالإيماءات إلى الثورة الجياشة المجلجلة.

الفصل الأول

الفكاهة والكوميديا في العصور الوسطى

تتركز معظم مصادر المسرح "الهزلى" فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر، على الرغم من أن بوادر هذا المسرح ظهرت خلال القرن الثالث عشر. ويبدو أن سبب هذه الظاهرة لا يرجع إلى طبيعة هذا النوع من الأدب بقدر ما يرجع إلى ضياع النصوص. ويتميز هذا المسرح، الذى يصطنع الترفيه وسيلة لا غاية، بطابعين رئيسيين يعدان من سمات الأدب فى هذه العصور، وهما **الطابع النقدى والطابع التعليمى**.

كان النقد يتم عادة بصورة مباشرة أو بواسطة الرمز المعبر والإشارة الواضحة التى لا تحتمل اللبس أو الغموض. وكان ينصب تارة على الرذائل النفسية والخلقية كالشراهة والطمع والبخل، وتارة أخرى على بعض الشخصيات العامة من رجال الحكم والكنيسة

والإقطاع فيكيل إليهم سهامه اللاذعة، وكان الضحك يتولد، فى أغلب الأحيان، عفويًا صريحًا من الإشارات والتلميحات التى تعمل على خلق جو من التضامن العاطفى والتواطؤ الخبيث بين الممثلين والجمهور. إلا أن هذا المسرح، على الرغم من تعبيره عن دوافع طبيعية لدى الشعب إلى الضحك والسخرية والتهريج لم يترك لنا نصوصًا قوية يعتد بها، ولم يخلق نماذج شخصية تتسم بصفات التكامل والدوام. أما الطابع التعليمى فى المسرح فهو يتصل اتصالاً وثيقًا بالذوق الأدبى العام خلال العصور الوسطى حتى ليكاد يصعب علينا أن نتخيل لونًا من الأدب فى هذه الفترة يخلو من الوعظ والإرشاد. من هنا لا يعدو هذا المسرح سواء اعتمد على الكناية المجردة (الإنسان والغواية) أو التشخيص (الزوج والزوجة) كونه وسيلة يقصد بها تثقيف الجمهور وإرشاده إلى عالم الفضائل التى ينادى بها الدين.

لذلك لم يخلق لنا المسرح فى العصور الوسطى شخصيات تتوافر فيها سمات الحياة والتميز الفردى؛ إذ أنه كان يعتمد، فى أغلب الأحيان، على قوالب عامة تعبر بصورة مباشرة أو عن طريق الرمز الواضح عن الضمير الجمعى للشعب. ويبدو أن هذا الوضع كان يتلاءم مع حاجة الجمهور، ومعظمه من الطبقات الشعبية والبرجوازية

الناشئة إلى التسلية والضحك والترويح عن النفس في صورة الاستهزاء بالنساء أو الجيران أو رجال الحكم والكنيسة والإقطاع. وكان هذا الجمهور يتأثر بالكلمة الصريحة المباشرة والنكتة السهلة الميسرة التى لا تحمل لبسًا ولا تعقيدًا. ومن ثم لم يعن هذا المسرح بتعميق معرفة النفس البشرية و لم يتعد فى اعتماده على وسائل الدعاية والتسلية إرضاء النزعات الأولية للنفس البشرية من سخرية واستهزاء وشماتة وتشف، الأمر الذى يتيح للطبقات الكادحة والمظلومة الحصول على لون من الراحة النفسية ومواصلة الحياة الشاقة المضنية من جديد بعد أن تخلصت من القدر الأكبر من طاقاتها العدوانية المكبوتة.

بالإضافة إلى اختلال المصادر الخاصة بالمسرح الكوميدي فى العصر الوسيط، فإن بداية هذا اللون المسرحى غير واضحة المعالم تمامًا، من هنا يعتقد بعض النقاد أن الملهاة تفرعت عن المسرح الدينى وذلك بإضافة بعض التفاصيل الواقعية والمسلية إلى النص الدينى الأصلى بهدف الترويح، الأمر الذى مهد الطريق لاستقلال هذه الإضافات مع الوقت وتكوين نوع مسرحى متكامل. وهناك فريق آخر يرد هذه العناصر إلى تقاليد الدعابة والعبث التى ألفتها المدارس الدينية فى العصور الوسطى، ومن المعروف أن هذه المدارس التى

نشأت وازدهرت فى كنف الكنيسة ورعايتها، كانت متفتحة على البيئة المحلية ومتشبعة بروحها الشعبية على الرغم من غلبة الطابع اللاتينى على ثقافة طلابها، الأمر الذى أدى إلى نشأة تيار من الهزل واللهو "المسرحى" قام بعض الطلاب بتدعيمه عن طريق ترجمات لبعض من نصوص القدماء أمثال "تيرنس" (Térence) إلا أن ذلك لم يؤثر تأثيرًا قويًا على هيكل الكوميديا الفرنسية، وإن كان قد دعم تيار الدعابة واللهو بكثير من الحركات والإشارات والرموز الهزلية التى وجدت لها أصداء قوية لدى جماهير الشعب الفرنسى.

من بين هذه التقاليد التى دعمت حركة الملهاة وروح الدعابة والفكاهة داخل هذه المدارس الدينية أو حولها نذكر تقليد "حفل المجانين" حيث كان التلاميذ وناشئة رجال الدين يقومون بمحاكاة الطقوس الدينية بطريقة هزلية ضاحكة، الأمر الذى يعطيهم الفرصة للسخرية والاستهزاء من طبقة كبار رجال الدين الذين كانوا يهيمنون على مقاليد الكنيسة ويستحوذون على معظم الثروة المكرسة لإدارة وتصريف الشئون الدينية. وثمة تقليد آخر كان له أيضًا أثره القوى على تيار الملهاة، ألا وهو ألعاب "مهرجى" الطريق الذين كانوا يتميزون بزيهم الخاص وحركاتهم البهلوانية العجيبة وادعاءاتهم المثيرة ونكاتهم الجريئة التى كانت تجد هوى كبيرًا فى

نفوس العامة وتحقق لهم فى الوقت نفسه نجاحًا أكيدًا. و لم يكن عالم الطلبة ليجهل هذه الطائفة وما يدور حولها من إشاعات وأقاويل تفتن القلوب وتستحوذ على الألباب، لاسيما أن كثيرًا منهم كان يتسلل إلى صفوف أفرادها فيشاركها حياتها وألاعيبها ويفيد، من ثم، من خبرتها فى مجال المواقف والمفارقات الهزلية والموضوعات والأغانى الفكاهية، ولاشك أن تأثير هذا التقليد كان قويًا جدًا على طلبة المدارس الدينية لاسيما أن معظم واضعى المسرحيات الدينية الشهيرة فى العصور الوسطى هم أصلاً من رجالات الدين الذين تعلموا فى هذه المدارس وتشبعوا بروحها وتقاليدها.(٦)

مهما يكن الأمر، لقد نشأ مسرح الملهاة متأخرًا بعشرات السنين عن المسرح الدينى، وتضوع بصفة خاصة فى المدن حيث كانت توجد التجمعات البرجوزاية والعمالية الكبرى: فهذا الفن، كما قلنا، متصل اتصالاً وثيقًا بالروح الشعبية، كما كان أدب الفروسية والحب العذرى يعبر عن مطامح الطبقة الأرستقراطية. ونحن الآن إذا حاولنا أن نصنف هذا المسرح وجدناه، كما أوضحنا ذلك فى البداية، ينقسم إلى ثلاثة أنواع رئيسية، وهى **المسرحية الهزلية والمسرحية الأخلاقية والمسرحية النقدية**، إلا أن هذا التمييز يظل، فى أغلب الأحيان، نظريًا لأن معظم المسرحيات المتوفرة،

وأغلبها يرجع إلى القرن الخامس عشر، يجمع بين عناصر تنتمى إلى الأنواع الثلاثة على السواء.

وتتميز المسرحية الهزلية بغلبة العنصر الواقعى وبتقديم مجموعة من اللوحات الاجتماعية الحية، وأهم الموضوعات التى تعالجها هى موضوع الحب والرغبة والعاطفة، وتتسم هذه العاطفة هنا بالعنف والصراحة والجرأة لأنها ترتبط أساسًا برغبة الرجل وحاجته إلى المرأة. لذلك نرى أن جميع السلبيات تتجسد فى شخص المرأة خاصة إذا لم تتفهم حاجات الرجل ولم تقبل تفوقه "الطبيعى" عليها. ومن ثم نراها تظهر فى صورة الفتاة الطائشة اللعوب ذات المزاج المتقلب والطبع اللئيم الحاد، أو فى صورة الزوجة الخائنة التى لا ينى يدور حولها الإقطاعى الذى يعانى من الفراغ، أو رجل الدين ذو الشهوات المكتومة والرغبات المكبوتة. كما يعالج هذا الضرب من المسرحيات كثيرًا من الرذائل الشائعة أو التى كانت تشكل نقطة استقطاب لجمهور هذا العصر وأهمها تدور حول شخصية العجوز الذى يعانى من الضعف الجنسى، ومدعى الثقافة الأحمق، والنبيل المغرور، والطبيب النصاب، والزوج المخدوع، والمحامى الخداع، والتاجر الساذج.

بيد أن جميع الشخصيات التى تبرزها المسرحية الهزلية تتسم بالهزال على مستوى التكوين الأخلاقى أو الثقافى، وإذا كان الجمهور يضحك ويلهو ويمرح فإن هذا الضحك يقوم على المفارقات الهزلية البحت وعلى المصادفات أو العشوائية الصرف التى تتميز بها الأحداث، الأمر الذى لا يضفى على ظاهرة الضحك هنا وظيفة خلقية أو تربوية بناءة، والأمر الذى يجعل هذا المسرح أقرب إلى الصورة الواقعية المباشرة منه إلى الاختيار المنظم والمؤثر للأحداث. أضف إلى ذلك أن هذه الشخصيات لا تمثل فى أغلب الأحيان أفرادًا أو أشخاصًا -حية متكاملة إذ أنه أقرب إلى الأنماط والقوالب النموذجية التى تتيح للمؤلف تقديم أفكاره النقدية فى صورة مرحة ضاحكة. لذلك نراها لا تخضع لقوانين التطور أو تمارس نشاطًا فعليًا يضفى على الحركة المسرحية تماسكًا وتدرجًا منطقيًا، الأمر الذى يجعل من المسرحية الهزلية فى نهاية الأمر مجموعة غير متناسقة من المواقف التى يغلب عليها طابع التجريد والتصور النظرى.

أما المسرحية "الأخلاقية" فتقوم كذلك على التجريد، إلا أنها تتميز باصطناع أسلوب الكناية والإشارة الرمزية، إذ أنها تهدف فى المقام الأول إلى توصيل مجموعة من الحقائق والمعتقدات.

وأهم الموضوعات التى تعنى بها هى موضوعات الإرشاد الخلقى التى يقدمها مؤلفوها فى شكل مجموعة من الصراعات تتم عادة بين الإنسان وغرائزه، أو بينه وبين حواسه الجامحة. ونذكر منها على سبيل المثال، مسرحية "**إدانة المأدبة**" (١٥٠٧) حيث تكون عاقبة الإسراف فى الطعام الإصابة بشتى أنواع الأمراض، ومسرحية "**أولاد اليوم**" وهى تعالج مشكلة تراخى الأسرة فى تربية أولادها وتنشئتهم على الطاعة والنظام وما يجره ذلك على الأولاد من عواقب وخيمة. غير أن بعض هذه المسرحيات الأخلاقية تكتسب أهمية سياسية خاصة، مثل مسرحية "**الكنيسة والنبلاء والفقراء يغسلون ثيابهم**" (١٥٤١) التى تنتقد بجرأة بالغة وصراحة مذهلة شراهة رجال الدين وغلواء الطبقة الإقطاعية وخنوع الشعب وتخاذله عن دفع شتى مظاهر الظلم والإذلال التى يتعرض لها. من ثم تتضح خطورة هذا اللون من المسرح، خاصة فى فترات الصراع السياسى والدينى؛ من جهة أخرى، لا تختلف الشخصيات هنا أيضًا عن نظيراتها فى الملهاة الهزلية من حيث النزعة إلى النمطية والتجريد وغياب البعد النفسى، أما حركة هذه الشخصيات على المسرح فيبدو أنها تشبه إلى حد بعيد مجموعة من الإشارات الرمزية

والحركات التشكيلية التي تبلور من خلالها صورة الصراع الاجتماعي وأبعاده.

وتأتي أخيرًا المسرحية النقدية، وهي غير واضحة المعالم تمامًا، إذ أنها تختلط إلى حد بعيد بالنوعين السابقين، ولا تتميز عنهما إلا بروحها الخاصة وهي التي تشير، كما يدل اسمها الفرنسي (Sotie) على ذلك، إلى عالم الحمقى ومهرجي الأسواق والطرقات. ومن ثم تغلب على هذا اللون روح الدعابة الصارخة والتهريج الزائد سواء في الإشارة أو الكلمة أو الحركة. إلا أن هذا التهريج الظاهري لم يكن يخلو من جرعات كبيرة من النقد اللاذع للأوضاع السياسية والاجتماعية السائدة. ولقد عرفت المسرحية النقدية أوجها في بداية القرن السادس عشر، وعلى الرغم من ذلك فإنها، بجانب تبشيرها بعصر النهضة، استمرت طويلاً في تمثيل روح العصر الوسيط وتقاليده، وأهم هذه في مجال الاحتفالات الشعبية، ما كان يسمى بحفل "المجانين" وحفل "الحمار" وهما من بعض العادات الخرقاء التي كانت منتشرة حينذاك. إلا أنه يبدو أن الشخصية الرئيسية في هذه المسرحية، وهي شخصية "الأحمق"، كانت تستمد كذلك بعض مقوماتها وسماتها من العصر القديم، ومنها ظاهرة "الصلع" التي أدت فيما بعد إلى اصطناع غطاء للرأس ذي أذنين عريضتين مثل أذني

الحمار، ويبدو أن هذا الغطاء هو عين الغطاء الذى يرتديه حتى الآن مهرجو السيرك.(٧)

لقد شهد مسرح الملهاة فى فرنسا أوج نشاطه فى نهاية القرن الخامس عشر، ولربما كان مرد ذلك إلى النجاح الساحق الذى لاقته ملهاة **"السيد بيير باتلان"** التى تعد أول عمل فنى متكامل فى هذا المجال قبل مجئ "موليير العظيم"؛ ولربما كان هذا الازدهار، الذى يمثل نهاية مرحلة التقاليد الشعبية فى المسرح الفرنسى وبداية المؤثرات الرفيعة لعصر النهضة، يواكب لدى الشعب الفرنسى رغبة عارمة فى اللهو والاستمتاع بعد معاناته الطويلة من الدمار والمجاعة والأوبئة الرهيبة خلال حرب المائة عام. إن هذا الازدهار يكرس، كما قلنا، تيارًا شعبيًا أصيلاً يعتمد على العفوية والتعبير المباشر الجرئ، ويؤكد مكاسب عظيمة أنجزتها الخبرة المسرحية المتراكمة للعصر الوسيط وأهمها إثراء رصيد المعارف النفسية، والارتقاء بمستوى الإمتاع الناتج من تجويد الحبكة واكتشاف كثير من المهارات اللغوية الملائمة لعملية التوصيل المسرحى؛ إلا أن هذا الازدهار يعد من جهة أخرى نهاية مرحلة التراث الشعبى على الأقل فى مجال المسرح، إذ أن التعرف على المسرح الإيطالى وذيوع حركة النهضة وما ارتبط بها من تحقير للعصور الوسطى وتقديس شبه أعمى للحضارة الرومانية

والحضارة اليونانية قد أظهر مدى التخلف الفرنسى وحدود الإمكانيات الذاتية. من ثم عملت حركة "الإنسانيات" فى مجملها على نبذ التراث الفرنسى القديم وشجعت الاتجاه الكلى إلى محاكاة الكوميديا الإيطالية.

إلا أن عناصر الملهاة فى العصور الوسطى تبقى، مع ذلك، أساسية وجوهرية بالرغم من اعتقاد بعض النقاد بأنها متفرعة عن المسرح الدينى، فهذا التفرع لا يعنى أن هذه العناصر ثانوية وإنما هو فى حد ذاته، ضرورة فرضتها الروح الشعبية حتى لا تتحول العروض الدينية إلى مجرد دروس جافة فى الوعظ والإرشاد، ومن ثم يكون للملهاة هنا وظيفتان: **وظيفة نفسية** يناط بها تبديد الملل أو الضجر الذى يصاحب كل عملية تلقينية تبتغى النصح والتوجيه لما فى ذلك من ضغط على النفس البشرية التى تميل بطبعها إلى إشباع الغرائز والركون إلى الراحة. ويمكن القول فى هذا الصدد بأن دو الملهاة هو إحداث لون من التوازن بين مبدأى اللذة والواقع وفقًا للتصورات الفرويدية. أما الوظيفة الأخرى فترتبط، إن صح هذا التعبير، بحاجة الشعب البسيط الأمى فى أغلبه، إلى **تجسيد الرموز المجردة** وإلباسها ثوب **الواقع** اليومى. ومن هنا تقوم عناصر الفكاهة واللهو والضحك بوظيفة ثالثة وهى ما يمكن تسميتها بعملية **تجاوز الواقع**،

إذ أن هـذا الواقـع علـى مستوى الوعـظ الدينـى، هـو مجموعـة مـن **القواعـد الضاغطـة** التـى غالبًـا مـا تحولهـا الكنيسـة الكاثوليكيـة إلى مجموعة من **النواهى والمحاذير**، وهو على مستوى الحياة اليومية، **عـالم الشـقاء والمعانـاة المسـتمرة** مـن جـراء اسـتغلال الإقطـاع واسـتبداد الحاكم وقسوة العمل اليومى، وبسبب الإحساس بـالخطر الدائـم مـن وقوع المجاعات والأوبئة الخطيرة والحروب الفاجعة المدمرة بين رجال الإقطاع.

ومع ذلك، فإن هذه الأسـباب جميعًـا تـبرر الملهـاة ولا تـبرز قيمتها الحقيقية التى تشكلها فى عالم الثقافة، فالملهاة إذا نظرنـا إليهـا على مستوى أعلى بحيث نتجاوز قضية الدوافع والأسباب، تمثل ركنًا أساسيًا، إن لم يكن البعد الأساسى للثقافة الشعبية الفرنسية والأوربية فى العصور الوسطى، ومن ثم حينما يأتى عصر النهضة ويدير ظهـره للعصـور الوسـطى فإنمـا هـو يقطـع صلاتـه بجـذور الثقافـة الوطنيـة وبأخصب مصادرها وهو التراث الشعبى. وهذا يشرح لنا فيما بعـد ثـورة الحركـة الرومانسية علـى هـذا التيـار المقـوض لدعـائم الثقافـة القومية وخصوصيتها ثم رجوعها إلى الأصل أى إلى العصـر الوسـيط الذى كانت تنعته الكلاسيكية بالهمجية. إن هذه الثقافة الشعبية التى

نشير إليها هذه المرة **كظاهرة كلية**، تأخذ -وفقًا للكاتب الروسى باختين[8]- ثلاثة أشكال رئيسية:

١. مظاهر الطقوس والمشاهد وتشمل المواكب والاحتفالات والكرنفال والتمثيل المباشر على الساحات العامة.

٢. الأعمال الفكاهية الشفهية وتشمل المحاكاة الهزلية وبعض النصوص المكتوبة باللغة العامية أو باللغة اللاتينية.

٣. الصيغ المتعددة للتعبيرات الشعبية المختلفة من شتائم ولعنات وإيمان وأمثال وحكم عامة.

كانت الاحتفالات المختلفة من مواكب تنكرية وتجمعات مصحوبة بطقوس هزلية وأعياد شعبية صاخبة تملأ حياة الإنسان فى العصر الوسيط، وتشغل الساحات والطرقات خلال أيام عديدة ومتصلة، تمامًا مثل التمثيليات والعروض الدينية التى كانت الفئات الشعبية تشترك فيها اشتراكًا مباشرًا. وكانت هذه الاحتفالات متعددة جدًا فمنها، كما ذكرنا، "عيد الحمقى" و"عيد الحمار" و"أعياد المعبد"، وهى أعياد تختلط فيها الشعائر والطقوس الدينية، المصحوبة فى أغلب الأحيان بمظاهر الفرح والاحتفاء الشعبى المختلفة، فتقام الأسواق وتعرض فيها عجائب المخلوقات من أقزام

وعمالقة وحيوانات مدربة. وكانت تقام كذلك فى المدن احتفالات أخرى متصلة بعالم الزراعة نذكر منها "عيد جنى العنب"، ولم يكن يخلو أى من هذه الاحتفالات الشعبية من مظاهر الصخب والضجيج، ومن تعبيرات اللهو والمرح ومظاهر الضحك البسيط المدوى. إلا أن هذه الاحتفالات كانت تشكل، فى الوقت نفسه، عالمًا شعبيًا مستقلاً بذاته يقوم بجوار عالم الأعياد والاحتفالات الرسمية التى تنظمها الكنيسة والدولة. ويبدو أن هذه الثنائية سمة أساسية عرفتها معظم الحضارات القديمة، وهى سمة تفصل بشكل واضح بين الثقافة الشعبية وثقافة الصفوة أو ثقافة الطبقة الحاكمة. يقول "باختين" فى هذا المعنى:

«إننا نجد فى فلكلور الشعوب البدائية بموازاة الطقوس الجادة (بسبب تنظيمها ولهجتها) طقوسًا هزلية تهزأ بالآلهة وتلعنها (الضحك الشعائرى) وبموازاة الأساطير الجادة أساطير هزل ولعنات، وبموازاة الأبطال أقرانًا لهم ممسوخين»(٩).

وليس من شك فى أن هذه الاحتفالات التى تذوب فيها الفوارق الطبقية وتختفى كل مظاهر الامتيازات الاجتماعية الهرمية، تحقق للفئات الكادحة من المجتمع فى العصر الوسيط لحظات نادرة من الحياة الجماعية الزاخرة بالمعانى الإنسانية الجياشة بحيث تنسى

همومها وتتجاوز معاناتها اليومية التى تشكل قاعدة حياتها ومعيشتها البائسة على هذه الأرض. كذلك تحقق لها هذه اللقاءات الجماعية، التى تختفى فيها كل القيود والمراسيم الشكلية المفروضة، نوعًا من التحرر الذى يتيح لها بإطلاق العنان لكل رغباتها المكبوتة ويفسح لها المجال فى أظهار خباياها ومكنوناتها النفسية من خلال عبارات جريئة وكلمات صريحة مكشوفة وبواسطة حركات وإيقاعات جسدية تلقائية لا تقيم فيها لعرف أو تقاليد أو حياء وزنًا. ولما كان الشعب الكادح هو الذى يلعب الدور الأساسى فى هذه الاحتفالات، فإن سجيته كانت تدفعه إلى قلب الأعراف الاجتماعية السائدة وتدمير التقاليد الرسمية المعبرة عن علاقات القوى الاجتماعية الفعلية مفجرة بذلك عالمًا جديدًا يقوم على الفطرة وعلى العلاقات الإنسانية المطلقة؛ من ثم يظهر هذا العالم مناقضًا ومشوهًا للعلاقات التاريخية والاجتماعية القائمة فتنقلب كل المعايير وتختل موازين القيم المألوفة ويحتل الأدنى مكانة الأعلى وتتحول الشعائر المقدسة والطقوس الرسمية المفيدة للسلطة إلى عمليات تهريجية وتمثيليات خرقاء يصاحبها الصياح والصخب والقهقهات العالية.

ولا جرم أن الضحك الذى يدوى مجلجلاً فى هذه المناسبات لا يشبه فى كثير أو قليل ضحكة المثقف الخبيثة الملتوية، فهو لون من

التعبير الشمولى الإيجابى الذى يأخذ على النفس البشرية جميع مسالكها ويعرضها على الملأ عرضًا عفويًا صريحًا لا عوج فيه ولا التواء. إنه ضحك ينطلق من أعماق نفس لا عمق فيها، فهو بسيط ساذج يعيش على السطح مثل الفقاقيع وإن كان لايخلو من مكر واستهزاء؛ إلا أن هذه الدفعات الساخرة التى غالبًا ما تضيع فى حلبة الصياح والتهريج لا خلفية لها ولا رواسب، فهى تنشأ عفوية مثل الضحكات التى تحملها وتتلاشى معها تدريجيًا مثل رجع الصدى. يقول لنا "باختين" فى تعريف ضحكة "الكرنفال":

«إنها قبل كل شىء ضحكة عيد. هى إذن ليست رد فعل فردى أمام هذا أو ذلك الحدث الفريد المضحك. إن ضحكة الكرنفال هى أولاً ملك لمجموع الشعب (هذا الطابع الشعبى، كما قلنا ملازم لطبيعة الكرنفال نفسها). فكل الناس يضحكون، إنه الضحك العام، ثانيًا إنها ضحكة عالمية تمس كل شىء وكل شخص (ومن بينهم المشاركين فى الكرنفال) إن العالم كله يبدو هزليًا، فهو يدرك ويعرف في صورته المضحكة وفى نسبيته المرحة، وأخيرًا، هذه الضحكة، مزدوجة: فهى مرحة تفيض بهجة، ولكنها فى الوقت نفسه، ساخرة لاذعة، تنكر وتؤيد، وتوارى وتحيى على السواء»(١٠).

أما بالنسبة **للأعمال الشفهية** سواء أكانت باللغة الفرنسية الدارجة أو باللغة اللاتينية، فكانت قوية الصلة بهذه المظاهر المختلفة للاحتفالات الشعبية وتصطنع بالتالى معظم الصور والإرشادات والأشكال التى تتصل بهذه الرؤية الشعبية الهزلية المعكوسة للوجود. والغريب أن كثيرًا من مؤلفى هذه الأعمال هم أصلاً من رجال الدين الذين يتمتعون بثقافة عالية ومن طلاب المعاهد الدينية وروادها المتصلين بالكنيسة وشئونها. ومع ذلك لم يكن هذا الوضع يشكل عقبة فى سبيل تعميم هذه الرؤية الشعبية وذيوعها **نظرًا لشموليتها ومطابقتها** إن صح هذا التعبير، للضمير الجمعى الذى يقابل ثقافة ذلك العصر. والأغرب من ذلك أن هذه الروح الهزلية كانت منتشرة فى كثير من النصوص اللاتينية التى عثر عليها والتى يقوم أصحابها بالاستهزاء الصريح الواضح من الشعائر الرسمية للكنيسة، وكانت هذه النصوص تمثل عادة فى "عيد الحمقى" وعيد الفصح أو الميلاد، ولقد كرست هذه المناسبات بعض العبارات المأثورة مثل "ضحكة عيد الفصح" (Le rire pascal) أو "ضحكة عيد الميلاد" (Le rire de Noël) إلا أن الأدب الشعبى المدون باللغة الدارجة كان -لاشك- أكثر وفرة وتنوعًا من هذه النصوص اللاتينية التى كانت تمثل فى مجال أدب الفكاهة والتسلية تيارًا قديمًا معروفًا.

ولعل كتاب "إرازم" المشهور "**إطراء الجنون**" هو آخر وأمتع هذه النصوص[11]. وكان الأدب الشعبى يشمل نصوصًا عامية تتصل، مثل النصوص اللاتينية، بمحاكاة الطقوس الدينية، ونذكر منها: "**المواعظ المرحة**" و"**أناشيد الميلاد الضاحكة**"؛ غير أن السمة الغالبة لهذا الأدب، كما يبدو، هى المحاكاة الهزلية "العلمانية" للنظام الإقطاعى وقيمه التى تعمل على ترويجها روايات الفروسية؛ من ثم يعمل هذا الأدب على تسخيف قيم البطولة والوفاء والتفانى والمثالية التى ينسبها النبلاء إلى أنفسهم ويروجها بعض الشعراء فى ملاحم شعرية مشهورة لعل أروعها وأعظمها أثرًا ملحمة "**رولان**"؛ ويقدم مقابلاً لذلك ملاحم هزلية تبرز دور الحيوانات والمهرجين والحمقى والصعاليك، كما كان يقوم هذا الأدب بانتقاد النظم والمؤسسات العامة وأهمها النظم التعليمية والمدرسية، الأمر الذى أدى إلى ابتكار ألوان طريفة من الخطابة الهزلية يحاكى فيها أصحابها تقاليد "الحوار" و"المجادلة" و"الإطراء" التى كانت تمثل الأنماط التعليمية والتربوية السائدة فى ذلك العصر.[12]

أما السمة الثالثة لهذه الثقافة الشعبية فهى لاشك التحرر التام فى استعمال عبارات وكلمات التخاطب. وليس من شك فى أن هذا التحرر مرتبط أساسًا بطبيعة هذه الثقافة التى تمثل الانطلاقة

الشفوية الكاملة للضمير الشعبى. لذلك لا يجدر بنا أن نحكم عليها بمقاييس الثقافة المختارة أو ثقافة الصفوة المصطنعة التى نفرضها على الطبيعة فرضًا. فالمواقف التى يتم فيها التعبير أو الأداء الشعبى هى أساسًا مواقف غير منظمة وإن كان قد أعد لها نص أو مشروع مسبق. ولاشك أن ذلك مرجعه إلى تحول سلوك الجماعات الكبرى عند التقائها وذوبانها فى حمية اللقاء وفورة التواصل إلى مجموعة من التصرفات والحركات اللاشعورية. وهذا يفسر لنا تدفق عبارات التصغير التى تنشأ من علاقات الألفة والمساواة التلقائية بين الممثلين والمشاهدين، وألقاب الاستنكار والتحقير ونعوت السباب واللعنات والشتائم التى تكتسب عادة فى هذا السياق سمات التودد والتعاطف، إذ أن السخرية التى تنبثق من التعبيرات المميزة للثقافة الشعبية الأصيلة لا تقيم مسافة بين الذات والآخر، ولا تفرق بين الضاحك والمضحوك عليه.

على هذا النحو يتكون قاموس شعبى للشتائم واللعنات والأيمان الغليظة والعبارات الفظة والإباحية التى تفقد فى مجال الملهاة الشعبية معناها المباشر وهو الإهانة والقذف لتصبح تعبيرًا عفويًا عن طاقة كلامية هائلة تؤكد الذات الشعبية وتساهم فى خلق جو من الحرية الشاملة والفوضى الحماسية العامة. وإذا أضفنا إلى هذه

الكلمات والعبارات الحركات والإشارات الجسدية الملائمة فإن ذلك يخلق الظروف المناسبة لنشأة لغة أليفة -مثل لغة "الأرجو" (L'argot)- تناط بها وظيفة أساسية فى عالم الكرنفال والاحتفالات الشعبية وهى وظيفة بعث الوجود وإحياء الإنسان من جديد. يقول "باختين": «**لقد أصبحت اللغة الأليفة، على نحو ما، مستودعًا تراكمت فيه مختلف الظواهر الكلامية المحرمة والمستبعدة من لغة التخاطب الرسمى. وعلى الرغم من تنافرها، تشعبت هذه الظواهر إلى درجة التساوى بالتصور الكرنفالى للوجود فغيرت وظائفها القديمة واكتسبت لهجة هزلية عامة، وأصبحت، إن جاز القول، الشرر المنبعث من شعلة الكرنفال الوحيدة التى تعمل على إحياء العالم**»(١٣).

الفصل الثانى

الفكاهة والكوميديا قبل موليير

إن الفترة التى تمتد بين نشأة الكوميديا الكلاسية ورسوخ قواعدها تعد فترة إرهاصات وتجارب تنشأ خلالها العادات والتقاليد المسرحية والتقاليد المسرحية التى سوف تربط لأمد طويل وحتى الثورة المسرحية الجديدة، بين المسرح وجمهوره، ولما كان عصر النهضة الفرنسية لاحقًا على النهضة الإيطالية سواء فى مجال الفنون أو الآداب. فإن هذه التقاليد نشأت ونمت فى ظل المؤثرات والتوجيهات الإيطالية. ويظل هذا التأثير مهيمنًا على المسرح الفرنسى حتى عام ١٦٣٠ الذى يشهد تغيرًا جذريًا فى ظروف هذا المسرح، الأمر الذى يخلق ذوقًا مسرحيًا جديدًا ويمهد لانتصار

المدرسة الفرنسية الكلاسية مع "كورني" Corneille و"سكارون" Scarron.

من ثم تقع كل هذه الفترة الممتدة من النصف الثانى للقرن السادس عشر إلى عام ١٦٣٠ تحت التأثير الكامل للمسرح الإيطالى وفيها تنتشر "الكوميديا الإنسانية"، وتستخدم لفظة (الكوميديا) فى فرنسا لأول مرة بغرض القضاء على كل ارتباط بمفاهيم المسرح الفرنسى فى العصور الوسطى وإحياء التسمية اللاتينية التى سوف ترتبط فى نظر مفكرى الإنسانيات بإحياء التراث المسرحى اللاتينى إلا أنه لما كان المسرح الإيطالى قد حقق نهضته منذ قرابة نصف قرن قبل نظيره الفرنسى فإن إحياء التراث اللاتينى لم يتم فى الواقع فى فرنسا إلا من خلال التصورات والمفاهيم المسرحية الإيطالية.

على هذا النحو قام الفرنسيون بتقليد **"كوميديا الحبكة"** الإيطالية التى تضم خمسة فصول وتخضع لقاعدتى وحدة الزمان ووحدة المكان، وتشكل بناءً متكاملاً متصلاً، وإن كان يتخلل نهاية كل فصل مجموعة من الفواصل الموسيقية، وتخضع هذه الملهاة للنموذج اللاتينى القديم، إذ أن الحبكة تتم فيها غالبًا على أساس مجموعة من المواقف المثيرة والأحداث غير المتوقعة، ولما كانت الحبكة هى محور بناء هذا اللون من الملهاة فإن معظم الموضوعات كانت

تقوم على الخيال الروائى، ومن ثم تكثر فيها الحيل والخدع والأكاذيب والالتباسات ومظاهر التنكر وحوادث الاختطاف، كما تدخل فيها آخر الأمر، كعنصر من عناصر التجديد المغامرات العاطفية على طريقة "بوكاشيو" و"باندللو" وبالنسبة للشخصيات فهى لم تكن بعد تتميز بالحيوية والذاتية، إذ أن معظمها ضرب من النماذج والأنماط التقليدية التى تخضع لضرورات "اللعبة" المسرحية، وأهمها شخصية العجوز العاشق والشاب المتحمس والخادم الماكر والوسيطة والجعجاع. وعلى الرغم من نمطيتها فإن هذه الشخصيات لا تشبه شخصيات مسرح العصر الوسيط لأنها لا تمثل رموزًا مباشرة للحياة الاجتماعية والسياسية وإنما تنتمى إلى عالم المسرح ولا يمكنها أن تحيا وتبقى خارج الاتفاق المسرحى.

أما الفكاهة التى كانت تقدمها هذه الملهاة فهى على خلاف الفكاهة الخشنة والتلقائية التى كانت تتميز بها ملهاة العصور الوسطى، فكاهة رفيعة المستوى وذات طابع مسرحى صرف إذ أن الضحك لا يتم هنا بصفة أساسية بسبب المزاح أو الكلمة الجيدة أو حتى بسبب الموقف الهزلى نفسه -وإن كان لذلك كله أهميته فى خلق جو الضحك بالنسبة للمشاهد- وإنما، فى المقام الأول بسبب البعد الجديد الذى ينشأ بين هذه المشاهد وبين عالم الشخصيات

الفريدة التى تتحرك أمامه. **إن اللذة تنشأ هنـا مـن جمـال المشـاهدة وتنبثـق مـن إحسـاس الجمهـور بإدراكـه وسـيطرته الواعيـة علـى المواقف المختلفة التى يمكن أن تتولد عن الحبكـة. مـن ثـم تصبـح متع المشاهدة ضربًا من اللذة العقليـة الرفيعـة وليـس مجموعـة مـن ردود الفعل العاطفية أو الحسية البحت.** إلا أنه فى هذا النوع مـن المتعة يكمن أيضًا الخطر الذى يهدد هذا اللون المسرحى، وهو تحـول كوميديا الحبكة إلى مجموعة من الصيغ الجـاهزة خاصـة إذا اضطـرب التوازن بين ضرورات الحبكة وحياة الشخصيات.(١٤)

أمـا "الكوميديـا الإنسـانية" فلقـد نشـأت وتضوعـت إثـر الاهتمام الكبير الذى أبداه كتاب عصر النهضة نحو ترجمـة النصـوص المسـرحية القديمـة وأهمهـا مسـرحيات "بلـوت" Plaute و"تـيرنس" Térence وبعض مسرحيات "أريسـتوفان" والإيطـاليين المعـاصرين. وكان المترجمون والمعلقـون الفرنسـيون يقيمـون المقارنـات بـين هـذه النصوص وبين الملهاة الفرنسية فيظهرون بذلك تفوق القدماء وتقـدم المسرح الإيطالى من ناحية البناء والصفات الحية والقدرة على مخاطبـة المثقفين. وكان بعضهم فى فترة لاحقة أى خلال النصف الثانى مـن القـرن السـادس عشـر، مـن أمثـال "جوديـل" Jodelle و"جريفـان" Grévin و"جان دى لاتاى" J. de La Taille يعتمـد علـى كتابـة

مقدمات طويلة يتناول فيها الملهاة الفرنسية بـالنقد والتجريـح ومـبرزًا أهم عيوبها، كخشونة الأسلوب وقصر النص وتخلخل الحبكة والبناء الدرامى؛ إلا أن هذه الروح الهجومية تختفى فى أواخر القرن السادس عشر خاصة بعد رسوخ معالم الكوميديـا الإنسـانية وثبـات قواعدهـا الأساسية، ومع ذلك فإن هذا اللون لم ينتشر بين عامة الناس وظلـت معظم العروض التى عرفها العصر مقتصرة على الخاصة(١٥). بيـد أن الكوميديا الإنستانية تحظى على الرغم من ذلك كله، بأهميـة خاصـة، إذ أنها ستتيح لمفكرى العصر تحديـد القواعـد الأساسـية التـى سـوف تقوم عليها الكوميديا الكلاسـية، بـل والكوميديـا الأوربيـة عامـة إلى وقت قريب. وأهم هذه القواعد تحديد عدد الفصـول بخمسـة علـى نمط الكوميديا اللاتينية والاهتمام بالحبكة والعـرض والحـل ووحدتـى الزمـان والمكـان. كمـا اهتـم كتـاب الإنسـانيات بتحديـد أهــداف الكوميديا حتى يمكن الارتفاع بها إلى مستوى الفن الأصيل والابتعاد عن "ابتذال" ملهاة العصر الوسـيط، مـن ثـم كـان أهـم موضوعـات الكوميديا الإنسانية تصوير الأخلاق والعادات وأسمى أهدافها إصلاح وتقويم الطباع، كما ازداد الاهتمام بالشخصيات المسرحية التى كان يغلب عليهـا حتـى عهـد قريـب طـابع التجريـد والنمطيـة والرمزيـة، وذلك بإضفاء مزيد من الحيوية والواقعية عليها، الأمر الـذى أدى إلى

تبسيط الحوار وإدخال كثير من العبارت والكلمات الأليفة فى سياق النص المسرحى.

ومن ثم يمكن القول بأن الكوميديا الفرنسية قد تأثرت خلال القرن السادس عشر تأثرًا كبيرًا بالمسرح الإيطالى، إذ أن هذا الأخير كان العامل الأساسى فى بلورة كثير من النظريات والمبادئ الخاصة بالمسرح وأهمها رفض التقاليد والمصادر الوطنية والاهتمام بمحاكاة النماذج القديمة والأجنبية. الأمر الذى أدى فى النهاية إلى فشل هذا المسرح الذى لم يستطع ان يجد له جمهورًا حقيقيًا، ومع ذلك فإن هذا المسرح قد استطاع أن يحدث بعض التأثيرات الدائمة عن طريق ابتكار أنماط جديدة من الشخصيات وإن كان بعضها يشبه النماذج القديمة التى عرفها مسرح الملهاة فى العصر الوسيط. إلا أن الجديد فى هذه الشخصيات التى روجها المسرح الإيطالى هو طابعها المسرحى الصرف والرصيد الهائل من العبارات والتأملات والإشارات والرموز الحركية التى تجلبها معها إلى خشبة المسرح الفرنسى. وأهم هذه الشخصيات، بالإضافة إلى شخصيتى "**الوسيطة**" و"**الجعجاع**" هى بلا جدال شخصية "**الخادم**" الذى لم يكن يمثل نمطًا واقعيًا أو يعبر عن نموذج مألوف فى الحياة الجارية، وإنما كان ينتمى إلى عالم من الاتفاق المسرحى البحت الذى تحركه

قواعده وقوانينه الذاتية. إلا أنـه إذا كـانت الكوميديـا الإنسـانية قـد فشلت فى أن تخلق لها جمهـورًا، وإذا كـان كتـاب عصـر النهضـة لم ينجحوا فى أن يخلقوا لهم أتباعًا، فإن ظروف المسرح الفرنسـى كمـا سبق القول، تتغير تغييرًا كبيرًا ابتـداءً مـن عـام (١٦٠٠) وهـو العـام الـذى يبـدأ فيـه تأجـير قاعـات العـرض إلى الفـرق المسـرحية العـابرة بباريس وأهمها الفرق الإيطالية التى تقـدم (ريـبرتوارًا) شـعبيًا خاصًـا بالكوميديـا الفنيـة Commedia dell'arte والفـرق الفرنسـية التـى كان يديرها الممثل "فاليران لو كنت" Valeran Leconte بمسـاندة المؤلـف "الكسـندر هـاردى" Alexandre Hardy مـن ثـم يتغـير الربرتوار المسرحى تغـيرًا كبـيرًا فتنتشـر إلى جـانب الملهـاة التقليديـة، الأنواع الإيطالية مثل التراجيديا ومسرحية الرعاة (Pastorale) التـى يضمها المسرح الفرنسى إليـه بجـانب المأسـاة المخففـة أو "الـتراجى- كوميدى"، أما الكوميديا الفنية فتظل حكرًا على الفرق الإيطالية.

تختلف **الكوميديا الفنية** عن كوميديا "الحبكة" أو الكوميديـا "الإنسانية" اختلافًا جذريًا، فهـى نـوع شـعبى لا علاقـة لـه بالـتراث اللاتينى وإن كان يرث عنـه نظـام الأقنعـة، كمـا أنـه لا يرتبـط بأيـة مطامح أدبية عالية، وأهم ما تتميز به الكوميديا الفنية الإيطالية طرافـة شخصياتها وتنوعها، وتشكل هـذه الشـخصيات عـادة مجموعـة مـن

النماذج المسرحية التى يسهل التعرف عليها عن طريق الثياب والقناع، كما أنها تتميز بأداء نمطى قريب من الحركات البهلوانية، وتعنى بإبراز كبرى العواطف الإنسانية كالحب والغيرة والطموح وشهوة المال، وذلك فى أسلوب تشكيلى واضح. وأهم هذه الشخصيات المعروفة الحبيبان "**لياندر وإيزابيلا**" والعجوز **الأبله** "**بنطلون**" والمتحذلق السخيف "الدكتور" والفلاح الثقيل "أرلوكان" و"سكاراموش" و"سكابان" وغيرهم.(١٦)

أما ملهاة "**الفارس**" التقليدية فلم تفقد من شعبيتها على الرغم من الهجمات الشديدة التى تعرضت لها من قبل كتاب الإنسانيات. كما أنها ظلت كما هى مشهدًا ثانويًا أو تكميليًا قصيرًا، ضعيف البناء لا يعتمد على حبكة مشوقة أو على شخصيات حية مؤثرة. أما نوع الفكاهة التى كانت تقوم عليها فلا تتعدى الكلمات والعبارات الهزلية الموروثة من العصور الوسطى غير أنها كانت تأخذ أحيانًا عن الكوميديا الإيطالية بعضًا من عباراتها المازحة وشيئًا من فنونها الاستعراضية، ولكن ذلك لم يتجاوز فى الأغلب، نطاق الحوار او الخطاب الهزلى. وتتميز الملهاة الفرنسية عامة بكونها ضربًا من الارتجال الذى لا يقوم على قواعد فنية ثابتة. ومع ذلك فالممثلون الذين كانوا يقومون بدور "المهرجين" (Farceurs) لم تكن

تنقصهم الثقافة العميقة أو الاطلاع الواسع إلا أن اداءهم ظـل عامـة، -ربما لتأثير التقاليد الشعبية القوى فى هذا المجال- مزيجًا من العبارات الخشنة المقصودة ومن الحركات التعبيرية الصامتة والمزاح الجرئ الذى يعتمد على التأثير المباشر.

وبالنسبة لملهاة "**الرعاة**" فهى لون مسرحى نشـأ فـى إيطاليـا فى أواخر القرن السادس عشر على أيدى "تاسو" و"جرينـى" ومنهـا انتقل، بعد ذيوعه، إلى سائر البلدان الأوربية. وملهاة الرعـاة ليسـت إلا قصة حب خيالية تدور أحداثهـا فـى إطـار عـالم الرعـاة الوهمـى بعيدًا عن مشاغل الحياة العادية وهموم أهل المدينة. إلا أنـه إذا كـان الحب يمثل القاسم المشترك لمعظم ألوان الكوميديـا، فإنـه يشـكل هنـا الموضوع الرئيسـى ومركـز الاهتمـام الأول لشـخصيات المسـرحية، وليس من شك فى أن العاطفة التى تبرز فى عـالم الرعـاة الحـالم هـى عاطفة سامية قريبة من المثالية الأفلاطونية ومدعـاة إلى ألـوان جديـدة من الصفات والشمائل كالرقة وعذوبة الأخلاق والشاعرية وحـلاوة الطبع ودقة الحس والشعور. من ثم يمكن اعتبار ملهاة الرعاة البدايـة الحقيقية، ليس فحسب للمسرح النفسى وإنمـا لـلأدب النفسـى كلـه الذى سوف تتميز به فرنسا إبان القرن السابع عشر.[١٧]

بيد أن المسـرح الفرنسـى يشـهد، ابتـداءً مـن عـام ١٦٢٥، تطورًا جذريًا، فهو لم يعد ضربًا مـن التسـلية الشـعبية الرخيصـة، و لم يعد يعتمد على جمهور العامة المهـرج الصـاخب. ويبـدو أن دخـول المرأة كمشاهدة إلى المسرح منذ عام ١٦٣٠ كان له أثره الكبـير فـى "تهذيـب" الموضوعـات المقدمـة مـن جهـة، وفـى الارتقـاء بسـلوك وعادات الجمهور من جهة أخرى. أضف إلى ذلك أن الاهتمام برفع مستوى المسرح من أداة لهو وتسـلية وتفريـج عـن النفـس إلى درجـة الفن الرفيع الذى يقدم أفضل الصور وأرقاها عن رقى الدولة وازدهار حضارتها وثقافتها لم يعد ابتداءً من القرن السابع عشـر حكـرًا علـى نخبة المثقفين وإنما انتقل إلى مؤسسات الدولـة نفسـها. ولا شـك أن الفضل الأول يرجع هنا إلى الـدور الكبـير الـذى قـام بـه الكاردينـال "ريشيليو" فى تطوير كافة أجهزة الدولة من ثقافية وإداريـة وسياسـية واقتصادية بغرض رفع مكانة الأمة الفرنسية ومضاهاة الدول الأوروبيـة المتقدمة حينذاك مثل إيطاليا وأسـبانيا والبـلاد المنخفضـة، وكـان مـن جراء هذا الاهتمام أن تغـيرت إلى حـد كبـير حيـاة الممثلـين أنفسـهم ونظرة الناس إليهم وإلى الفن عامة، ومن هنا تنشا فرقة جديـدة ثابتـة بعـد أن كـانت تتبـادل عمليـة التمثيـل مـع ممثلـى الملـك فـى فنـدق "برجونيا" Hôtel de Bourgogne وتشكل ابتداءً من عـام ١٦٣٤

مسرحًا خاصًا بها، هو مسرح "المستنقع" Le Marais، كما يزداد التنافس بين الفرقتين، وتثبت الفرق المتجولة، ويرتفع الذوق الفنى والأدبى عامة. إلا أنه يبدو أن المنشآت والتجهيزات المادية لم تكن بعد فى مستوى نظيرتها الإيطالية، وذلك حتى عام ١٦٤١ حيث تم افتتاح صالة "قصر الكاردينال" -المصممة بوجه خاص للعروض المسرحية. غير أن أهم ظاهرة من ظواهر تجديد المسرح الفرنسى فى بداية القرن السابع عشر هى -لاشك- تألق مجموعة كبيرة من الشباب الذين يولعون بالتاليف المسرحى ويجعلون منه أهم وأعظم الأنشطة الأدبية على الإطلاق خلال هذا القرن، وأهم هؤلاء الكتاب: "ميريه روترو، كورنى، سكوديرى، بنسارد، بواروبير وتريستان".[١٨]

ويتولد عن هذا الاهتمام العظيم بالتأليف والعرض المسرحى اهتمام مماثل بعملية التنظير والتقنين التى يشغف بها أيضًا رواد الكلاسية، إلا أنه إذا كان التنظير ينصب أساسًا على التراجيديا لأن الكوميديا لم ترتفع بعد، فى نظر العصر، إلى مرتبة التقدير الكاملة، فإن القواعد التى يخلص إليها يمكنها أن تنطبق على الكوميديا لأن هذا الاصطلاح لم يكتسب بعد، كما سبق القول، معناه الدقيق، ولا يعنى بالضرورة اللون الهزلى الصارخ من الملهاة. ولعل أعجب ما

يتوصل إليه نقاد المسرح ومنظروه فى بداية القرن السابع عشر هو عدم إدراجهم للضحك بين السمات الرئيسية للكوميديا، وهو أمر يرجع إلى تحديدهم للكوميديا على أنها نوع مسرحى متوسط يقع بين عظمة المأساة وفخامتها من جهة، وبين هزل وإسفاف الملهاة من جهة أخرى؛ على هذا النحو يستبعد منها الموت ومشاعر الخشية والشفقة التى تعد من القواعد الأولية للمأساة. كما يجدر أن تكون شخصيات الكوميديا من الطبقة الوسطى أو الشعبية، على النقيض من شخصيات التراجيديا الذين لا يتجاوزون، فى الأغلب، فئة الملوك والأمراء. كما تتميز الكوميديا بإطارها العادى وحوادثها الواقعية وابتعادها عن الصرامة والجدية وأحاسيس الخطر والخوف، ولابد أن تكون نهايتها سعيدة. إلا أنه إذا كان الضحك لا يعد السمة الرئيسية لها، فإنه يمثل، من غير شك، عنصرًا ثابتًا فيها. وهو يقوم بأداء وظيفة محددة وهى الاسترخاء. ومن ثم نراه يتخذ أشكالاً متعددة تتراوح بين الضحكة العالية والابتسامة الرقيقة وبين الحركة التهريجية وبين الجعجعة والبلاغة الراقية.(١٩)

الفصل الثالث

الفكاهة في مسرح موليير

على الرغم من أن موليير يعد من كبار المجاهدين في سبيل رد اعتبار الكوميديا ووضعها في مكانها اللائق بها بين سائر الفنون والآداب الرفيعة، وعلى الرغم من دوره العظيم في تعميق الأبعاد الاجتماعية والنفسية لظاهرتي الضحك والفكاهة، فإن هذا الجانب من عبقريته لم يخل من التجريح قديمًا وحديثًا. ففي عام ١٦٦٠ يزعم الكاتب "سوميز" أن موليير يعد، بالنسبة لمؤلف فكاهي مثل "سكارون" بالغ الجدية، حتى يمكن اعتباره مؤلفًا ممتعًا وقادرًا على الإضحاك، إلا أن موليير -لاشك في ذلك- قد استطاع أن يفرض نفسه كمؤلف مرح من الدرجة الأولى، وأن يدخل الضحك في كل مسرحية من مسرحياته على الرغم من هذه اللهجة الجادة التي كان يصطنعها أمام الجمهور الباريسي لكي يكتسب بعض الهيبة والوقار

كما فعل فى مسرحية "دون جارسى" Don Garcie و"أميرة إيلد" La Princesse d'Elide غير أن عديدًا من مسرحياته الأخرى مثل "امفتريون" Amphitryon و"العشاق المدهشون" Les Amants Magnifiquesلا تخلو من مقاطع جادة لأنها فى الحقيقة متصلة بتحليل المشاعر والعواطف. كما أن العنصر الجاد لا يخلو من مسرحية "دون جوان" التى يقصد بها الكاتب رسم صورة نفسية لشخصية الملحد المتحرر. إلا أن جانب الفكاهة لا يخلو، مع ذلك، من أية مسرحية من هذه المسرحيات، وإن كان يتم أحيانًا عن طريق شخصية هامشية تقوم بدور المهرج: "موورون" فى مسرحية "أميرة إيلد" و"كليتيداس" فى مسرحية "العشاق المدهشون" و"سجاناريل" فى مسرحية "دون جوان".

ولا يختلف وضع مسرحية "ترتوف" Tartuffe كثيرًا عن "دون جوان"؛ فهنا أيضًا يريد الكاتب تصوير أخلاق شخصية المنافق بعد أن صور أخلاق شخصية الملحد. وقد تثير هذه المسرحية السخط والاشمئزاز لما فى طباع المنافق من التواء وخداع قد لا يتفقان ودوافع اللهو والإضحاك، إلا أنه على الرغم من أن هذه المسرحية تكاد تقترب من الدراما، فإن الجمهور يستطيع أن يضحك، فى النهاية، على حساب "أورجون" و"دورين" و"مدام بيرنيل"، أى على

حساب المخدوعين وليس على حساب المخادع. ولكن إذا كان هذا الموقف لا يتفق وعنوان المسرحية، فإن الكاتب يستطيع بلباقته أن يحصل على نوع من التوازن الدقيق الذى يتيح له أن يقدم لونًا من الفن الرفيع عن طريق تصوير نماذج إنسانية فريدة من جهة، وأن يحصل على مؤثرات ترفيهية تضحك الجمهور وتقضى على التوتر المتولد عن البُعدين الدرامى والإنسانى اللذين تفجرهما الشخصية الرئيسية من جهة أخرى.[٢٠]

أما بالنسبة لمسرحية "عدو البشر" Le Misanthrope فإنه على الرغم من شخصية "ألسست" Alceste التى لا تخلو من عناصر هزلية، على العكس من شخصيتى "دون جوان" و"ترتوف"، فهى تمثل -لاشك- بأبعادها النفسية وضعًا خاصًا وفريدًا بالنسبة لإنتاج موليير المسرحى، يقول لنا بصددها "جيرار ديفو":

«كل شيء يتغير مع "عدو البشر" فالفكاهة لا توجد فى المسرحية على شكل معطيات مباشرة فحسب، وإنما فى صورة معطيات إشكالية كذلك. إذ لأول مرة يتساءل القارئ-المشاهد إذا كان هدف موليير الفعلى من تأليف "عدو البشر" هو فقط إثارة الضحك. إن ألسست يضايقنا. فهو يظهر فى عالم موليير المضحك، كما يظهر فى صالون سليمين، تحت سمات رجل شاذ،

مبدد للفرحة، ومعوق لكل سلوك سوى. ونحن لسنا هنا بالتأكيد بصدد رد فعل متخلف تمليه رومانسية سهلة أو يفرضه موقف قائم على الفضيلة الفلسفية على طريقة جان-جاك روسو، فنحن نعرف كم كان متردداً بالفعل ذلك الاستقبال الذى كرسه معظم معاصرى موليير لـ"عدو البشر". وإذا كان العرض الأول لم يكن سيئاً إلى الدرجة التى يوعز بها "لوى راسين" فإن المعلومات التى يقدمها سجل لاجرانج لا تترك أدنى شك حول مصير المسرحية الذى لم يكن براقاً فى مجمله. إن مسرحية "عدو البشر" تمثل بلا جدال لحظة أزمة فى علاقة موليير بجمهوره، إذ يقول لنا جريماريه بلا مواراة: «إن العرض الثانى كان أكثر ضعفاً من الأول والثالث كان أيضاً أسوأ حظاً من السابقين». إن الجمهور، كما يوضح ذلك، قد أذهلته طبيعة المسرحية نفسها، لأنه إذا كان هناك عشرون شخصاً قادرين على إدراك السمات الدقيقة والسامية، فهناك مائة تصدها هذه السمات بسبب جهلها بها. ولما كان «شعب باريس يريد الضحك أكثر من الإعجاب» وربما أنه لم يكن «يحب كل هذه الصرامة الموجودة فى المسرحية» فإن موليير، وهو رجل المسرح التكتيكى البارع، اضطر أن يلحق بها على عجل الضحك الهزلى النابع من أرض غاليا فى مسرحية "طبيب بالرغم

من أنفه"، وذلك لكى «يدفع الجمهور إلى إنصافه وتعويده تدريجيًا «من غير أن يشعر» على النظر إلى "عدو البشر" على أنها أفضل المسرحيات التى ظهرت حتى الآن»(٢١).

وبالنسبة لمسرحية "البخيل" كذلك تتناوب العناصر الدرامية مع العناصر الكوميدية، إن شروع الابن فى تبديد ثروة الأسرة، وخيانة الابنة لواجباتها من أجل حبيبها، وانحدار الأب أمام خدمه ليست من الأمور التى تدفع إلى الضحك وإنما إلى الحسرة والأسى. إلا أن الكاتب ببراعته المعهودة لا يترك الأمور تتأزم ولا يدفعنا إلى حافة الهاوية، وذلك بواسطة الكلمات والعبارات البراقة والحركات البهلوانية الرائعة التى تبدد التوتر وتنزع الفتيل من البارود قبل أن يفوت الأوان ويتفجر الموقف؛ أضف إلى ذلك أنه لا يكتفى هذه المرة بطريقته التقليدية التى طبقها فى مسرحياته السابقة، وهى إضافة بعض العناصر الهزلية أو المظاهر المضحكة فى صورة حوار أو تلميحات ساخرة تقوم بها شخصيات مهرجة، وإنما هو، فى هذه المرة، يجعل الضحك يتدفق من الجد والمزاح من المواقف الدرامية نفسها، وأروع دليل على ذلك، هو ضحك "هارباجون" من تعهد الشاب الذى يريد ان يعهد إليه باستثمار أمواله بوفاة والده فى القريب العاجل، خاصة حينما نعرف أن هذا الشاب المجهول ليس إلا

ابن "هارباجون" نفسه. كما نضحك من الموقف الذى يخلقه "هارباجون" حينما يعد ابنه، وهو يجهل مشاعره بتزويجه من "ماريان" الشابة الحسناء التى يريد هو نفسه أن يتزوجها، ونضحك، من فرق السن بين البخيل العجوز ومحبوبته، كما نضحك من عجزه النهائى أمام ابنه الذى لا يملك حياله إلا الصراخ والوعيد.[٢٢]

ولكن هل يمكن بعد ذلك الادعاء بأن الضحك الناشئ من هذه المواقف المفارقة لا يعبر عن أغوار النفس البشرية، وأنه، نظرًا لذلك، يدل على ضعف قيمة الكوميديا بالنسبة للتراجيديا؟ أم أننا فى الواقع أمام موقفين مختلفين للنفس البشرية من الواقع الاجتماعى والإنسانى؟ فى الحقيقة، إنه من الصعب أن نتحدث عن العمق والسطحية فى هذا المجال، لأن مسرحيات موليير الكبرى كـ**البخيل وعدو البشر والمنافق** (ترتوف) وغيرها لا تقل عمقًا ولا إبداعًا فى نطاق التحليل النفسى وكثافة الشخصية عن أروع مسرحيات راسين أو كورنى مثل "**فيدر**" و"**أندروماك**" أو "**السيد**" و"**بوليوكت**"، ولكن المأساة تقوم أساسًا على موقف جذرى يصعب معه تجاوز العقبات الخارجية، بينما الملهاة تستطيع، بواسطة الطاقة العظيمة التى يمثلها الضحك والنظرة المتباعدة التى تتسم بها رؤيتها، أن تقلب أى موقف مأسوى إلى نقيضه. بعبارة أخرى نحن نعتقد بأن قوة المأساة

تأتيها من الدفعة الهائلة إلى التصادم التى تمثلها لأنها تقوم على صراع جوهرى بين نقيضين لا يمكن أن يأتلفا، بينما قوة الملهاة ليست إلا قوة الحياة نفسها فى دفعتها نحو ما يعوق استمراريتها.

من ثم لا يمكن القول بأن الضحك يمثل ظاهرة ثانوية أو إضافية فى مسرح موليير الجاد، أو أن هذا المسرح يقوم أساسًا على مفهوم يائس أو متشائم للحياة والوجود الإنسانى، فالضحك، كما يقول جيرار ديفو مرة أخرى:

«يأتى عامة من تلقاء نفسه عند موليير، فهو يتدفق ويسيل طبيعيًا كما لو أنه يسيل من منبعه، إن موليير يتوحد، بالنسبة لنا، مع الضحك، بل هو تجسيد للعبقرية الفكاهية نفسها، إننا نقول تلقائيًا عن الموقف أو الشخصية المضحكة بأنها موليرية»[٢٣].

حينئذ هل يعد الضحك ذاتيًا أم موضوعيًا لدى موليير؟ إن ظاهرة الضحك تفترض فى الواقع الاتصال الوثيق بين الجمهور وموضوع ضحكه، فالضحك اجتماعى بطبيعته، ولا شىء يمكنه أن يثير الضحك إلا إذا ارتبط بالإنسان وبوضعه فى هذه الحياة؛ من ثم تشكل ظاهرة الضحك تصورًا معينًا للواقع والحقيقة. وليس من شك فى أن الضحك الأصيل عند موليير يرتبط على السواء، كما يذهب "جازانسكى"[٢٤] بالدفعة الحيوية للجهاز العضوى للإنسان

الذى يبحث عن التضوع والانشراح والاسترخاء -وهى الحالة التى تؤدى إليها عادة الحركات والإشارات التهريجية - وبالطاقة النقدية الهائلة التى تنفجر من النص وتضفى عليه - شريطة تضافره مع العناصر المسرحية الأخرى من دقة الإيعاز والتلميح وحسن اختيار المواقف وبراعة الأداء - قيمته الفنية الحقيقية.

إن **الضحك العضوى،** إن صح هذا التعبير، على الرغم من أنه قد يبدو مجرد رد فعل آلى يمثل فى الواقع شحنة هائلة من التعاطف الإنسانى والمشاركة الوجدانية تذكرنا بمفهوم الضحك الشعبى الذى كان يشكل الدعامة الأساسية للثقافة فى العصر الوسيط. وهو ليس بالأمر الهين بالنسبة للفنان الذى يريد أن يثيره لدى الجمهور، إذ أنه يفترض منه قدرة عالية على دفع الجمهور إلى أن يعيش فى جو من الخيال المطلق وفى حركة مستمرة ومتدفقة من البهجة والمرح، لأن أية كلمة غير محسوبة أو غير ملائمة للموقف يمكنها أن تبدد هذه البهجة وأن ترد المشاهد فى لحظة إلى نمطية الحياة العادية والضجر اليومى. من ثم تفترض حركة الانطلاق والتضوع التى تشكل ركيزة هذا اللون من الضحك "العضوى" ابتعادًا عن المشاعر السامية، إذ أن هذه تجعلنا نحلق فى جو من المثالية ومن العواطف

الجياشة التى تعنى بها الميلودراما، والتى تقضى على الحد الأدنى من البعد الضرورى لإثارة الضحك.

إلا أن الأمر كله، فى النهاية، قضية حسن توزيع ومقدرة خاصة على تفجير الضحك فى قلب التناقضات. ولاشك أن موليير، سيد الفكاهة قاطبة، يبرع فى خلق هذه المواقف الخارقة للعادة، فهو يستطيع فى "**مدرسة النساء**" أن يولد الضحك من المواقف المؤثرة نفسها، وذلك بفضل قدرته على تركيز اهتمام المشاهد لا على صدق العواطف المثارة، ولكن على عدم ملاءمة الشخصية للموقف الذى توجد فيه. من ثم نرى "أرنولف" يثير الضحك بالرغم من تعاسة طبعه، وذلك بسبب تعنته فى معارضة سعادة الأحبة، خاصة وأن فارق السن بينه وبين البطلة يجرد ألمه من جديته ويجعله مثارًا للسخرية والاستهزاء.

وتتجلى عبقرية موليير فى اختيار مصادر الفكاهة والإضحاك التى تساعد على خلق جو من الفرحة والمرح المستمرين، ومنها ما يتصل بحركة الجسد، ومنها ما يتصل بملذات الطعام والشراب. ولا جرم أنَّ تفتُّح الحواس الزائد على متع الحياة ولذائذها ينعكس على الحالة النفسية للمشاهد، فتمتزج لديه المتعة الحسية بالمتعة النفسية، ويتأثر وجدان الجمهور بما يرى على خشبة المسرح

من جمال المشاهد وغرائب الحركات ويؤخذ بما يسمع من بديع القول وفاتِك العبارة. لا عجب إذن أن يفتن ذلك كله المشاهد ويملك عليه حسه وقلبه، ويدفعه فى النهاية إلى التحليق فى عالم من الخيال السعيد ومن النشوة الخالصة؛ إلا أن هذه المتعة التى تقوم على التفتح التام للحواس وعلى الفرحة النفسية الغامرة لا تمنع من وجود متعة أخرى، وهى التى يربطها "جازانسكى"[٢٥] بالوظيفة النقدية للكوميديا، ولاشك أن هذه الوظيفة تقوم على تحريك جوانب أخرى من النفس البشرية: فإذا كانت المتعة الأولى هى متعة تلقائية ومباشرة تكاد تشبه صدى الحياة وزينتها فى نفسية المشاهد، فإن المتعة التى يولدها النقد تفترض من الجمهور شعورًا بالتفوق أو التعالى على النماذج البشرية التى يراها، كما تفترض منه نوعًا من التباعد الذى يقوم على إعمال الفكر والتأمل وقوة الملاحظة ودقة المقارنة.

إلا أنه مهما يكن نوع الفكاهة أو المتعة التى يوفرها لنا مسرح موليير: حسية أم عقلية، تأملية أم نقدية، فلقد جرت العادة على تقسيمها إلى لونين رئيسيين:

١- فكاهة الموقف، ٢- فكاهة الشخصية.

وتتجلى الفكاهة الأولى فى "**مدرسة النساء**" حيث لا تساعد الظروف "أرنولف" على الإطلاق على الوصول إلى قلب "إنياس" مهما يصطنع من حيطة وحذر، من ثم يتفجر الضحك من المفارقات التى تنشأ بين عاطفته الصادقة، وما يحيطه بها من اهتمام وعناية وبين فشل مساعيه وتآزر الظروف السيئة ضده كأنما النحس يلاحقه. ونحن إذ نضحك فإنما نضحك من التدبير والحيطة اللذين لا يوضعان فى محلهما، كما نضحك من خيبة أمل هذا العاشق الشيخ لأننا لا نقبل، بالطبع، أن نوضع فى مكانه أو أن تهزأ بنا الظروف كما تهزأ به. أما بالنسبة لفكاهة الشخصية، فهى تقوم على التناقض الجذرى بين شخصية البطل وبين المواقف والأحداث التى يتعرض لها فى الحياة. بعبارة أخرى، إذا كان التناقض الأول يقوم على المفارقات والصدف الخارجية البحت، فإن التناقض الأخير داخلى لأنه يرتبط بالطباع والصفات الأساسية للشخصية.

إلا أنه ليس من الضرورى أن ترتبط فكاهة الشخصية بالكوميديا الرفيعة كما قد يتبادر لأول وهلة، إذ أن كثيرًا من مسرحيات الملهاة الهزلية تلجأ إليها بنجاح. على هذا النحو تُعد شخصية "سجاناريل" فى "**الطبيب بالرغم من أنفه**" ضربًا من "المسخة" الممتعة؛ ومع ذلك فالإمتاع لا يتولد هنا من بعض المواقف

أو الحركات أو العبارات الهزلية، وإنما من السمات الأساسية لشخصية هذا الفلاح التى اكتسبها من عمله لدى الأطباء، والتى يحاول موليير أن يقنعنا بأنها ترتبط ارتباطًا وظيفيًا بمهنة الطب، وهى -وفقًا لهذه الملهاة- الجهل والتشدق بعبارات المعرفة والجشع والقسوة واللامبالاة أمام البشرية. وكما يبدو، من جهة أخرى، فإن الفكاهة التى تقوم على الكلمات، وهى الدعابة، ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالشخصية، وهذا لا يمنع بالطبع من صدور بعض العبارات الهزلية العفوية بسبب لبس كلامى أو نكتة أو سجع غير متوقع. إلا أن الضحك الذى ينشأ عن اللغة والحوار لا يكتسب معناه أو مغزاه الفعلى إلا من السياق وارتباط هذا السياق بمعرفتنا العميقة بالشخصية التى يناط بها.

من ثم إذا كان موليير قد ورث عن ملهاة العصر الوسيط أو استعار من المسرح الإيطالى كثيرًا من العبارات الضاحكة والكلمات أو "القفشات" التى تقوم على الدعابة الشكلية أو الظاهرية، فإنه لا يمكننا أن ننكر أنه بجانب هذا الجانب الذى يعد استمرارًا للتراث وإحياء للمصادر الوطنية الأصيلة للفكاهة التى تعبر -كما سبق القول- عن انطلاقة الوجدان الشعبى بأكمله فى كلمة أو عبارة أو حركة، لأن هذا الوجدان هو التلقائية نفسها والسذاجة العفوية ذاتها

فلا غور ولا عمق؛ نقول إن موليير قد استطاع بجانب ذلك أن يكتشف عبر شخصيات خالدة مثل "ترتوف" و "هارباجون" و"ألسست" أغوار النفس البشرية فى دقة وبراعة لا تقلان روعة وعظمة عن فن راسين أو شكسبير.

وأخيرًا ما هى وظيفة الضحك والفكاهة عند موليير؟ إن الناقد "جيشارنو" يخبرنا بأن الكوميديا تحاكى الطبيعة، وإنها لكى تعلمنا احترام الطبيعة فإنها تقدم لنا نماذج منحرفة، شاذة أو غير سوية مثل بخيل مقتر أو مدع متحذلق أو منافق مخادع أو شيخ متصاب أو متشائم ناقم على الدنيا ومن فيها... ومن ثم يكون الضحك هو العقاب الذى يوقعه المجتمع بهم عبر المشاهدين، إلا أن الطبيعة التى تطابق الواقع المباشر لا يمكن أن توفر لنا معايير كافية للحكم على هذه النماذج بأنها غير سوية، ومن هنا تظهر الحاجة إلى إيمان الكاتب بوجود قانون عقلانى أو معيار أساسى للحكم على الطبع السوى أو السلوك المستقيم، وهو الأمر الذى يقودنا إلى فلسفة الضحك وأخلاقياته عند موليير، فالكوميديا ليست مجرد وصف نقدى للمجتمع أو تعداد لعيوبه ونقائصه، وإنما هى صورة فنية حية زاخرة بالأحداث والمواقف والمفاجآت التى تعمل على إبراز هذا المعيار من خلال تصادم مختلف ألوان الشذوذ والرذائل والعيوب، مع

الواقع الأمثل الذى يشكله أو يدعو إليه. ويعتقد "جيشارنو" أن هذا المعيار الضمنى لا يتطابق عند موليير مع الفيض الحماسى لملهاة العصر الوسيط أو عصر النهضة، ولا يتحد مع الأنماط "الكورنيلية" ولا حتى مع فضائل البرجوازية التى سوف يبرزها القرن السابع عشر(٢٦). ومع ذلك، فإن السمات العامة التى يصل إليها هذا الناقد لتحديد المعيار السوى هى سمات "امبريقية" فى معظمها، إن صح هذا التعبير، وأهمها: الإيمان بالحب القائم على التوافق، وحرية الاختيار والصدق مع النفس والبحث عن السعادة فى كل ما توفره الحياة من فرص عادية. لذلك نحن إذا قمنا برد هذه السمات إلى أنساقها الأيديولوجية، وجدناها تعبر بطريقة غير مباشرة عن مطامح واتجاهات الطبقة البرجوازية المتوسطة نحو العقلانية والترشيد خلال القرن السابع عشر، فإن ذلك لا ينفى توافق هذه الصفات مع مفهوم "الاعتدال" الإنسانى.

إن هذا الاعتدال العام، الذى يعبر عن الطابع السوى وفى الوقت نفسه عن الشخصية العادية هو ما يقابل مفهوم "الطبيعة الإنسانية" لدى موليير وكثير من مفكرى البرجوازية فى القرن السابع عشر. ويعبر "روبير جارابون" تقريبًا عن هذه المعانى حين يقول:

«علاوة على ذلك، لا يجدر بنا أن نخطئ: فموليير لم يزعم قط أنه ينقل إلينا مذهبًا، وسوف نضل دائمًا إذا ادعينا استخلاص فكر فلسفى أو ميتافيزيقى من مسرحه، وهذا ما لم يعن قط بتوصيله إلينا. إنه لم يهتم على الإطلاق إلا بالطبيعة الإنسانية وبقدرتها على الوهم والتصديق. فالثقافة المجردة بالنسبة للنساء، كما بالنسبة للرجال، هى أمر محمود على شرط ألا تنقلب إلى ادعاء للعلم، ومن ثم هى مدانة على السواء لدى "راسيوس" و"بالدوس" و"قاديوس" و"فيلامنت". إن المبدأ الأساسى إذن هو أن تحذر النساء الراغبات فى التثقيف من "تريسوتان" وغرمائه. وإنه لمن الطبيعى أن يخشى الإنسان المرض والموت. ولكن على الناس أن يحتفظوا بالوقار المفروض عليهم حتى فى الأوقات العصيبة، وألا يندفعوا مثل "أرجان" إلى أحط أنواع الأنانية وإلى أرخص ألوان التصديق بكل السخافات. إنها دروس منْ الحيطة والحذر، ومن السيطرة على النفس لا علاقة لها ألبتة بأخلاق الوسط المزعومة التى أرادوا اكتشافها عند شاعرنا»[٢٧].

على هذا الأساس لا يجدر بنا أن نفهم "الأخلاق" التى يدعو إليها موليير فى نقده لكثير من النماذج الإنسانية والاجتماعية على

أنها تشكل نسقًا متكاملاً أو أنها تحدد لنا معيارًا وضعيًا ثابتًا. إن هذه الأخلاق التى نجتهد جميعًا فى استنباطها واستخلاصها من مؤلفات الكاتب تقوم على مفهوم مطاط ومرن للطبيعة الإنسانية، وهى لذلك أقرب إلى نوع من الحس الواقعى أو الإدراك العملى بالحدود، كما أنها دعوة إلى التحلى بالشمائل التى يفرضها العقل الحر السليم بعيدًا عن التعصب والتزمت، وأهمها: وضوح الرؤية والصدق والشجاعة واحترام الآخرين.

الفصل الرابع

أبعاد الفكاهة خلال القرن الثامن عشر

بعد وفـاة موليـير حدثـت تغيـيرات كبـيرة فـى بنيـة المسـرح الفرنسى، فلقد نشأت فى عام ١٦٨٠ فرقة "الكوميدى فرانسيز" اثـر اتحاد جميـع الممثلـين الفرنسـيين كمـا اسـتقرت الفرقـة الإيطاليـة فـى "فندق برجونيا" وكانت قد أخذت تمثل باللغـة الفرنسـية ابتـداءً مـن عام ١٦٧٠. إلا أنه بالرغم من التنافس الطيب الذى كـان يمكـن أن ينشأ بين الممثلين الإيطاليين من جهة والفرنسيين من جهة أخرى في مجال الكوميديا وفنـون العـرض المسـرحى، فـإن التغيـير المفـاجئ فـى المحيـط الملكـى الـذى تزعمتـه السـيدة "دى مـانتنون" Mme de Maintenon نحو الورع والتقـوى أدى إلى قيـام حركـة كبـيرة مـن التشدد الدينى ضد العروض المسرحية والتمثيل عامة،ففى عام ١٦٨٧

طلبت جامعة السربون من الممثلين الفرنسيين مغادرة قاعتهم بشارع "جينجو" نظرًا لقربها من مباني الجامعة، ومنذ عام ١٦٩٠ يكف الملك لويس الرابع عشر عن الاختلاف إلى المسرح، الأمر الذى يدفع رجال البلاط إلى التزام جانب الحذر والتقيد بموقفه، وفى هذه الأثناء يقوم بعض كبار رجال الدين أمثال "بوسويه" بالهجوم على المسرح وإدانة المتعة المسرحية لما تمثله من تناقض مع المبادئ الدينية. ولاشك أننا نذكر أن كاتب التراجيديا الشهير "جان راسين" قد كف عن الكتابة للمسرح هو أيضًا تحت تأثير ضغوط أساتذته من "الجانزينيست" وأنه حينما عاد إلى الكتابة فإنما فعل ذلك تلبية لرغبة السيدة "دى مانتنون" التى طلبت منه تأليف مسرحيتين دينيتين هما "**إيستر**" و"**أتالى**"، وأخيرًا تقوم السلطات الفرنسية بطرد الفرقة الإيطالية من باريس عام ١٦٩٧ بسبب تهجمها على السيدة المذكورة، وسوف يظل هذا الإقصاء قائمًا لمدة عشرين عامًا.

إلا أن تمسك جمهور باريس، لحسن الحظ، بالمسرح وبشتى ألوان الفنون الراقية كان له بالغ الأثر فى مقاومة هذه التيارات الرجعية المتزمتة، كما أن رحيل الإيطاليين شجع على قيام مسارح "السوق" **théâtres de la foire** من جديد، ولقد استطاعت هذه المسارح الشعبية أن تقاوم الرقابة ومشاكسة السلطات بطرق تثير

الدهشة والغرابة، إذ أن معظم عروضها تحولت بالتدريج من المشاهد القائمة على الحوار إلى تلك التى تكتفى بالمونولوج. وانتهت فى آخر الأمر بقيام جمهور المشاهدين نفسه بالمشاركة فى التمثيل والغناء. إلا أنه إذا كانت هذه المقاومة الشعبية تثير إعجابنا لدلالتها على حيوية شعب بأكمله ولكشفها عن تمسكه بأرقى ألوان الفنون التى تمثل مطامحه وآماله، وتهيئ له أبدع أنواع التسامى والتجاوز لآلامه ومعاناته التى ازدادت زيادة خطيرة فى أواخر القرن السابع عشر بسبب الحروب المستمرة، وبداية فترة الكساد الطويلة التى لن تنتهى قبل نهاية الثلث الأول من القرن الثامن عشر؛ نقول إنه على الرغم من هذه المواقف الرائعة، فإن الأخطر من ذلك كله هو التحولات الاجتماعية السريعة التى حلت بالطبقات الوسطى خاصة وأدت إلى قلب المجتمع الفرنسى رأسًا على عقب. فلقد أدت حركة الكساد الطويلة إلى نشأة فئات جديدة من المغامرين والانتهازيين الذين تفننوا فى استغلال الشعب وامتصاص موارده عن طريق الإفادة من تفكك الإدارة الملكية واعتمادها تدريجيًا على أمثال هؤلاء المغامرين فى تحصيل الضرائب ومعظم إيرادات الدولة الأخرى. ولما كان المسرح هو أكثر ألوان الثقافات التصاقًا بالمجتمع وأشدها تأثرًا به، فإن هذه التغيرات السريعة فى تركيب المجتمع الفرنسى قد أدت

إلى تغيير الذوق العام وإلى تدهور "كوميديا الشخصية" بعد أن بلغت أوجها على أيـدى موليـير العظيـم. مـن ثـم ظهـر نـوع جديـد مـن الـملهاة هـو "كوميديـا الأخـلاق والعـادات" La Comédie de mœurs التى كان الغرض الأساسى منها هو تصوير المجتمع الجديـد، مجتمع الوصوليين والانتهازيين، وهى الفئـات التـى تمثـل أسـوأ أنـواع الرأسمالية الطفيلية والتى كان استغلالها البشع للشعب الفرنسى إحدى الدوافع الكبرى التى عملت فيما بعد على اندلاع ثورة ١٧٨٩.

وأهم ما يعنى به كتاب كوميديا "الأخـلاق والعـادات" هـو تقديـم صـورة واقعيـة للنمـاذج الاجتماعيـة المعـاصرة؛ وهـم لذلـك يهتمون كثيرًا بحيـاة الشـخصيات وسماتهـا الفرديـة المميزة، كمـا أن إصرارهم على تقديـم "لوحـة" اجتماعيـة مطابقـة للواقـع جعلهـم لا يؤثرون الحبكة أو الحركة المسرحية بكثير من الاهتمام. من ثم تظهر كوميديا الأخلاق فى صورة مفككة علـى المسـتوى الفنـى، كمـا أن الشخصيات التى تقدمها لا تعـدو مجموعـة مـن الأسمـاء المستعارة أو الوهمية التى يقصد بها تصوير فئات المجتمع الجديد تصويـرًا مباشـرًا. كما أن الاهتمام الشديد بتمثيل الواقع تمثيـلاً كـاملاً يجعـل مـن هـذه الكوميديا نوعًا أدبيًا رديئًا يقـوم علـى تصويـر المتغيرات الاجتماعيـة

والتاريخية ولا يستطيع أن يرقى، نتيجة لذلــك، إلى مستوى النمــاذج الإنسانية الخالدة التى عرفها مسرح موليير.

ويعد الكاتبان "دانكور" Dancour و"سانت-يون" Saint-Yon من المؤسسين الفرنسيين، إلى جانب الإيطاليين، لهذا اللون مــن الكوميديا حينما نشرا عام ١٦٨٧ مسرحية **"الفارس العصــرى"** Le Chevalier à la mode وعـام ١٦٩٢ مســرحية **"برجوازيــات عصريات"** Bourgeoises à la mode، ولا تتجــاوز هاتــان المسرحيتان مشاغل تلك الفترة من حب للمال وسعى إلى تجميعه عن طريق الحرص والأنانية وشراء ذمم الغير. كما أن المســرحية الأخيرة تصور أنماطًا غير مألوفة من النساء "الوصوليات" التى يدفعهــن حــب المـال وشـهوة الظهـور إلى تناسـى فضيلتهـن وإهـدار القيـم الزوجيـة والأسرية. إلا أن أخطر ما يتميز به عالم المسرح الجديد هو تعـاطف الكـاتبين -وهـذا موقـف يعـبر عـن تحـول فـى ذوق الجمهـور- مـع الشـخصيات المرحـة أو اللبقـة، إن صــح هــذا التعبـير، كالفتيـات المتبرجات والشباب الذى لا هم لـه إلا المغـامرات العاطفيـة والقمـار والجرى وراء الملذات والشهوات الرخيصة؛ الأمر الذى ينتهى بإضفاء صورة التخلف والغباء على عالم الفضيلة والمبادئ الأخلاقية.

ولاشك أن "لوساج" Lesage هو أهم كتاب كوميديا الأخلاق والعادات، إذ يدين له المسرح الفرنسى بعمل جيد هو مسرحية "توركاريه" Turcaret التى نشرها عام ١٧٠٩ ولعل أهم أسباب جودة هذه المسرحية من الناحية الفنية هو اهتمام الكاتب الكبير إلى جانب تقديم صورة طريفة لأخلاقيات المجتمع المعاصر، بصقل دور الحبكة وتنويعها وبإتقان بناء مسرحيته وفقًا للقواعد والمعايير الفنية الكلاسية الراسخة؛ لذلك لا يقف "لوساج" طويلاً عند التفاصيل الواقعية المملة، وإنما يُعنى فى المقام الأول بإبراز السمات الرئيسية لشخصية محصل الضرائب المستغل "توركاريه" فى تناقضها الجوهرى مع حبه الأبله للبارونة التى تغرر به وتعمل جاهدة على تبديد ثروته. وتبرز القوة الفنية لهذه المسرحية، التى أفاد "لوساج" كثيرًا فى تأليفها من ابتكارات موليير فى مجال الملهاة الشعبية، من خلال شخصية الخادم "فرونتان" الذى يخون سيده ويخدع كل من يحيط به فى وقاحة منقطعة النظير. من ثم لا تظل هذه المسرحية محصورة فى نطاق "اللوحة" الواقعية، إذ أنها تنجح فى خلق شخصيات مسرحية حقيقية، وفى الاستحواذ على اهتمام المشاهد عن طريق تنويع المواقف والحوار وبناء حركة المسرحية على

مبدأ التوازى بين انحدار "توركاريه" وترديه إلى الحضيض مـن جهـة، وصعود نجم الخادم "فرونتان" من جهة أخرى[٢٨].

لا جرم أن تكون الفكاهة التى تنشأ فى هذا الجـو المسـرحى ضربًا من الفكاهة الشرسة التى تقوم على السـخرية المريـرة والقـراع القاسى بالكلمات النابية والعبارات الجارحة؛ فالعالم الذى يقدم إلينـا هو عالم الصراع والاحتيال من أجل المال، أى الوجه البغيض الكـالح لانحـلال القيـم وضيـاع الأخـلاق فـى مجتمـع الانتهازيـة والرأسماليـة الطفيلية التى تنمو وتترعرع فى أوقات الكساد الاقتصادى. ومن ثـم يكون الضحك الذى يثيره هذا اللون من الكوميديا ضحكًا مرًا يـترك غصة فى الحلق ويقبض النفس لأنـه لا يـترك فـى النهايـة إلا الحسـرة والأسى على نماذج مؤسفة من البشر.

إلا أنه على الرغم من أهمية كوميديا الأخلاق والعادات فى أوائل القرن الثامن عشر، فهى لا تعد الصيغـة الوحيـدة التـى تسيطر علـى خشـبة المسـرح، إذ أن التيـارات التقليديـة مثـل الملهـاة الهزليـة وكوميديا الشخصية تظل ممثلة، ولعـل الكـاتب "رونيـار" Regnard يعـد أفضـل ممثـل لهـذه الفـترة لكوميديـا الشـخصية، وذلـك بفضـل مسـرحيتى "المقـامر" ١٦٩٦ Le Joueur و"السـاهى" ١٦٩٧ Le Distrait إلا أن "رونيـار" عـدل بعـد ذلـك عـن هــذا اللـون مــن

الكوميديا وعاد إلى الكتابة بطريقته الأولى التى يحذو فيها حذو الإيطاليين، واستطاع بذلك أن يؤلف أفضل مسوحيتين له على الإطلاق وهما "جنون الحب"(١٧٠٤) Les Folies Amoureuses و"الوريث" العام (١٧٠٨) Le Légataire Universel.

إلا أن الحياة سرعان ما تدب فى المسرح الفرنسى فور استلام الوصى على العرش للسلطة بعد لويس الرابع عشر إذ أن أول خطوة يقوم بها الوصى هى الأمر بإعادة تشكيل الفرقة الإيطالية عام ١٧١٦ التى سرعان ما تسترجع مكانتها وشهرتها فى فندق برجونيا، غير أنها تنبذ من الآن فصاعدًا الاتجاهات النقدية والهجومية لتتجه نحو المحاكاة الهزلية والكوميديا الغنائية وينتهى بها الأمر عام ١٧٨٠ إلى التحول النهائى نحو الأوبرا، أما الفرقة الفرنسية فتتطور فى هذه الأثناء، تطورًا معاكسًا إذ تحاول جاهدة أن تتخلص من الاتجاهات الكوميدية الخفيفة أو الهزلية الصارخة التى تؤول بالتدريج إلى الإيطاليين، وتسعى بخطى ثابتة نحو الكوميديا الأخلاقية الهادفة. وليس من شك فى أن نجاح هذا اللون الأخير قد تم بفضل مهارة بعض الكتاب أمثال "ديتوش" Destouches و"لاشوسيه" La Chaussée، إلا أنه سرعان ما يؤول للفشل نظرًا لاعتماده على عناصر دخيلة على فن الكوميديا، وأهمها الانفعالات الزائدة عن

الحد والاتجاه نحو الوعظ السافر. لذلك كله لم يكن غريبًا أن يطلق المفكر "ديدرو" على هذا التيار اسم "الدراما البرجوازية" خلال النصف الثانى من القرن الثامن عشر.

إن الغالبية العظمى من هذه المسرحيات لم تصل، كما نرى، على الرغم من تعبيرها عن الظروف الجديدة التى طرأت على المجتمع الفرنسى بين نهاية القرن السابع عشر وبداية الثامن عشر إلى المستوى الفنى الرفيع، إذ أنها تظل حبيسة لهذه الغاية التى فرضها الذوق العام واهتمام المؤلفين وهى إعطاء صورة واقعية تفصيلية للمتغيرات الاجتماعية، وأهمها صعود الطبقات الانتهازية وانحدار القيم التقليدية للمجتمع الأرستقراطى. ولعل هذه الظروف نفسها هى التى دفعت بعض الكتاب إلى اصطناع ما سمى بالكوميديا الجادة أو كوميديا الفضيلة بغرض الارتفاع بمستوى الأخلاق العامة وتحقيق نوع من المتعة الفنية الراقية من خلال التعاطف مع شخصيات مثالية؛ غير أن الأدب يظل عامة، فى هذا العصر، موزعًا بين هذا التيار العاطفى من جهة، وهو الذى يمثله خارج المسرح الأب "بريفو" ثم "ديدرو" و"روسو" وبين التيار العقلانى من جهة أخرى، وهو الذى يعطى الانطباع -ربما لسيطرة فلسفة التنوير الإصلاحية على كتابات معظم

مفكرى العصر- بأنه التيار السائد وأهم ممثليه "مونتسكيو" و"فولتير" و"دولباخ" و"كوندياك" وغيرهم.

ولما كان تيار الفكاهة الشعبية لم يختف تمامًا من هذا العصر، على الرغم من تدهوره الكبير بعد وفاة موليير، فإننا سنتتبعه وهو ينتقل إلى أعمال "ديدرو" فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر، إلا أننا قبل أن ننتقل إلى هذه المرحلة وما تشكله من أبعاد فنية وأيديولوجية جديدة لا نريد أن نغفل ذكر أفضل كاتبين من كتاب الكوميديا فى هذا العصر، وهما -بلا منازع- "ماريفو" و"بومارشيه".

يعد "ماريفو" ١٦٨٨-١٧٦٣ Marivaux واحدًا من الكتاب البارزين فى مجال الرواية والمسرحية فى بداية القرن الثامن عشر، على الرغم من تنكر معاصريه لفنه وموهبته، وعلى الرغم من أهمية روايتيه الناقصتين "حياة ماريان" ١٧٣١-١٧٤١ La Vie de Marianne و"الفلاح الوصولى" ١٧٣٥-١٧٣٦ Le Paysan Parvenu اللتين تتيحان له أن يقدم، على نمط كوميديا الأخلاق والعادات، صورة من صور الفئات الاجتماعية الصاعدة التى تدفعها الرغبة العارمة فى التمتع بملذات الحياة إلى تأكيد ذاتيتها بطريقة بالغة التطرف، كما تسمحان له بتقديم نماذج من موهبته فى

فن التحليل النفسى "الإبداعى" La Préciosité على طريقة الروائية الشهيرة الآنسة "دى سكوديرى" Mlle de Scudéry فى بداية القرن الماضى؛ نقول إن أعماله المسرحية على الرغم من ذلك كله، هى التى تشكل الجانب المتين الممتع من مؤلفاته.

إن ماريفو يتميز عن غيره من الكتاب بأنه يحتاج إلى مشاهد أو قارئ من نوع خاص، فهو يمثل فى منحاه الأدبى لونًا متميزًا ومدرسة فريدة، وإذا كانت هذه المدرسة تعد من الناحية الاجتماعية انعكاسًا لمجتمع "الوصاية" ١٧١٥-١٧٢٣ La Régence من الأرستقراطية الغافلة اللاهيه التى أفلت زمام عواطفها وأحاسيسها بعد وفاة لويس الرابع عشر وانتهاء فترة الكبت والتزمت الدينى التى كانت قد فرضتها السيدة "دى مانتنون" وأشياعها، فإنها تمثل على كل حال مجموعة من السمات البالغة الدقة والرقة التى تجعل من ماريفو واحدًا من أفضل الكتاب قدرة على تحليل نفسية المرأة، أو بالأحرى نفسية الفتاة المتفتحة إلى الحب، وأكثرهم معرفة بدقة عواطفها وخلجاتها. لقد عُرف "ماريفو" بأنه صاحب مذهب "الماريفوداج" الذى يمكن تعريفه، وفقًا لملاحظات معاصره الكاتب "فونتنيل" بأنه فن استخراج كل ألوان الرقة واللذة الكامنة فى ظاهرة التناقض المتولد عن عاطفة الحب، فالإنسان العاشق يقول ما لا يريد

أن يفصح عنه، ويفعل ما لا يريد أن يفعله؛ بل هو فى أغلب الأحيان، يتحرك تحت تأثير شعور يظن أنه قد تخلص منه منذ أمد بعيد[٢٩]. وإذا كان الحب هو أسمى العواطف الإنسانية، فهو فى الوقت نفسه أقدر هذه العواطف على تحريك كل هذه الأحاسيس والخلجات فى قلب الإنسان نظرًا لارتباطه الوثيق بكل ما يمس كرامة الإنسان وحبه لذاته وأمله فى الحياة الهانئة السعيدة.

إلا أن هذا المفهوم لا يمكن فهمه، فى الواقع، حق فهمه من حيث المضمون خارج إطار الفترة التاريخية التى نشأ فيها، وخارج مجتمع القلة اللاهية العابثة التى برزت خلال فترة "الوصاية"، وهو على ضوء هذه المعطيات لا يمثل الواقع بقدر ما يمثل الصورة الخيالية المثلى للآمال والأحلام التى كانت تتعلق بها القلة المرهفة من أبناء الأرستقراطية فى تلك الفترة. وهى نفس الصورة التى عبر عنها ببراعة فائقة ورقة لا نظير لها الرسام الكبير "فاتو" Watteau فى كثير من لوحاته وأهمها "الإبحار إلى جزيرة سيتير" Embarquement pour Cythère وهى تمثل، وفقًا للأسطورة اليونانية، جزيرة الملذات حيث كان لأفروديت معبد عظيم. كما أنه لا يمكن تقديره حق قدره إلا بالالتفات إلى قضية اللغة التى كان يكتب بها ماريفو مسرحياته، وهى لغة تقوم على اصطناع أساليب

التيار "الإبداعى" الذى كان سائدًا فى بداية القرن السابع عشر، والذى تعرض لكثير من انتقادات المدرسة الكلاسية، كما تعرض له موليير بالسخرية والاستهزاء فى مسرحيته الشهيرة "المتحذلقات السخيفات" Les Précieuses Ridicules وأهم سمات هذه اللغة: توليد المعانى وتشخيصها فى صورة استعارات وتشبيهات وكنايات بالغة التعقيد، وهى وإن كانت عند أصحابها الأول، عشاق "الخرائط الغرامية" تقرب إلى السفسطة واللغو الكلامى، فهى تكتسب عند ماريفو من رقة المشاعر ودقة الأحاسيس التى تعبر عنها قيمة شاعرية كبرى. من ثم لا يعنينا موقف فولتير، صاحب المزاج العقلانى البحت، من أسلوب وفن ماريفو، وخاصة نعته لهذا الكاتب بأنه كان يقضى وقته، حسب قوله، فى «وزن بيض الذباب فى موازين من خيوط العنكبوت» فماريفو لم يُفهم حق فهمه عامة إلا فى بداية القرن التاسع عشر وخاصة بعد نجاح "ألفريد دى موسيه" Alfred de Musset الذى استطاع أن يبث فيه الحياة من جديد بفضل بعثه لكثير من أساليبه فى مسرحه الرقيق الجميل.

إن الملهاة عند ماريفو تمثل رد فعل الفن والخيال ضد المجتمع وواقعه المتغير، ومن ثم فهى ملهاة الخفة والرشاقة والذاتية والتقائية. إنها ملهاة المفاجآت واللقاءات الغرامية التى تقوم على تحليل عاطفة

الحب وتتبع خيوطها الأولى وهـى تنبثق فى قلوب الفتيات. إنها ملهاة الحب العقلانى وما يولده من لذات بالغة الدقة والتعقيد، فهـى تقوم على عـالم عجيب من التخفى والتنكر للوصول إلى حقيقة القلوب، هذه الحقيقة التى تنتهى دائمًا بكشفها للخصال الكريمة على الرغم من كل تصنع خارجى أو تمويه مظهرى.

فـى مسـرحية "أرلوكـان صقلـه الحـب" (Arlequin Poli par l'Amour) ١٧٢٠ وهى أولى مسـرحيات مـاريفو التـى يعهـد بتمثيلها إلى الإيطاليين، نلتقى بالموضوع الرئيسى الذى سوف يعالجـه تقريبًا فى كل مسرحياته وهو ميلاد الحب. إننا نعيش هنـا فـى جـو من الخيال الشاعرى، تمامًا كما فى عـالم روايـات الرعـاة السـحرى، حيث يفيد الكاتب من نظرية ديكارت فى تحليـل العواطـف. فيسـند إلى شـخصيتى "أرلوكـان" و"سـيلفيا" تجسـيد أحاسـيس الإعجـاب والرغبة والفرحة والحزن التى تتضافر جميعًا لتجعل من عاطفـة الحـب شيئًا يشبه العصا السحرية التى تفتق أمامنا عوالم الحرية والتفتح علـى نعم الحياة ودفعتها الجياشة. وليس من شك فى أن تمثيـل الإيطـاليين كان له هنا الدور الأكـبر فـى توجيـه فـن مـاريفو ودفعـه إلى تجسـيد أفكاره بطريقة حية ومبتكرة، لا عجب إذن أن تكون شخصية الممثلة الإيطالية "سيلفيا"، [illegible] من جمال الطلعة ورشـاقة القـد ورقـدة

الذكاء، ملهمة الدور الذى كتبه ماريفو؛ كما أن "أرلوكان" الذى نراه هنا شخصية جديدة تمامًا، فهو إنسان شاعرى حساس، الأمر الذى يقطع كل صلة بينه وبين الشخصية الهزلية التى كانت عماد الكوميديا الإيطالية إبان القرن السابع عشر. ويبدو أن الإيطاليين، على عكس الفرنسيين الذين أرادوا الاهتمام بالأدوار الجادة، كانوا يتميزون بقدرة فائقة على تحقيق حركات الاقتراب والابتعاد فى خفة ورشاقة بالغتين، كما كانوا يجيدون فن تغيير درجات الإيقاع والتعبير الدقيق عن لحظات الصمت المؤثر[٣٠]. واستمد كذلك ماريفو من الإيطاليين الجنوح إلى الخيال والحرية والأسلوب الرمزى، والإحساس القوى بفنون الديكور ورفض الواقعية، إلى درجة أن مسرحياته تعطى الانطباع بأنه يعالج قضايا الحب، وهو موضوعه الرئيسى، فى إطار من الخيال البحت والتجريد المطلق. وأخذ ماريفو عن الإيطاليين أيضًا حبه للأسطورة واستخدام العناصر الخارقة للطبيعة كالجنيات؛ إلا أن هذا الدين العظيم نحو الفن الإيطالى لا يجب أن يحجب موهبة الكاتب الأصيلة وقدرته الفائقة على تحليل أدق خلجات النفس البشرية، وهذه الصفة تعد من السمات الرئيسية للعبقرية عبر العصور.

إن المؤثرات الإيطالية تظل واضحة فى معظم المسرحيات التى كتبها ماريفو حتى عام ١٧٢٥ وأهمها مسرحية **"أرلوكان صقله الحب"** التى أشرنا إليها، و**"مفاجأة الحب"** ١٧٢٢ و**"التغير المزدوج"** ١٧٢٣، و**"الأمير المتنكر"** ١٧٢٤، و**"التابعة المزيفة"** ١٧٢٤، حيث تلعب الحبكة الدور الرئيسى، إلى درجة أنها تبدو فى صورة جهاز ضخم يقود من خلال شخصية أو شخصيتين رئيسيتين وعبر مجموعة من الحيل والمناورات المتنوعة إلى النهاية الحتمية المنتظرة، وهى انتصار الحب. ويبدو أن ماريفو يحقق بعد ذلك نضجه الفنى حينما يتم له التحرر النسبى من المؤثرات الإيطالية، أو بالأحرى حينما يقوم بدمج بعض الاتجاهات الخاصة بالمسرح الفرنسى وهى النزعة الفكرية والأخلاقية بأسلوب وتقنية العرض الإيطالى. من ثم يمكن اعتبار تحفتيه **"لعبة الحب والصدفة"** ١٧٣٠ **Jeu de l'Amour et du hasard** و**"الحيلة الموفقة"** ١٧٣٣ **L'Heureux Stratagème** النتاج الطبيعى لهذه المرحلة. أما النزعة الفكرية فتتجلى فى مسرحياته الثلاث التى يكرسها لموضوع الجزيرة الخيالية (**جزيرة العبيد، جزيرة العقل والمستعمرة**) حيث يطرح أفكاره الإنسانية عن الحكمة والفضيلة والضمير الحى وتحرير المرأة. أما الاتجاه الأخلاقى فليس بجديد عليه، إذ أن ماريفو قبل اتجاهه إلى

المسرح قد مارس كتابة الرواية وفيها عالج، كما عالج في بعض الصحف، كثيرًا من الموضوعات التي كانت تشغل معاصريه، وأهمها قضية تطور الأخلاق العامة والفساد الاجتماعي ودور المال وهيمنته على العلاقات الإنسانية، وأخيرًا الصور الجديدة للحب وعلاقات الجنسين، ولقد عالج ماريفو أيضًا هذه الموضوعات في مسرحياته مستخدمًا أسلوب الكناية والرمز كما حدث في مسرحية "**انتصار بلوتس**" و"**اجتماع الأحبة**"، كما طرحها ضمنًا وجسدها، من خلال رؤيته الإصلاحية التفاؤلية، في كثير من شخصياته النسائية مثل شخصية الآنسة "أرجانت" في "**الحل غير المتوقع**" وشخصية "أنجليك" في "**مدرسة الأمهات**".(٣١)

إلا أن الاتجاه الكامل نحو الطريقة الفرنسية لم يتح لماريفو التعبير عن نفسه في الصورة المثلى التي تتلاءم مع حسه الجمالي وذوقه الإبداعي، إذ سرعان ما قاده المنهج التحليلي الفرنسي إلى العودة إلى تقنية الرواية. من ثم لم يستطع ماريفو أن يتجاوز إبداعه في مسرحية "لعبة الحب والصدفة" التي استطاع أن يوائم فيها بين المؤثرات الإيطالية وما تتميز به من كلف بالخيال ورقة وشاعرية وبين المناهج الفرنسية وما تقوم عليه من نزعة عقلانية تحليلية واتجاه اخلاقي، لا عجب إذن أن تتسم المسرحيات التي يكتبها ماريفو

للمسرح الفرنسـى بالواقعيـة والنزعـة النقديـة الهادفـة مثـل مسـرحية "السيد الصغير قد عوقب" ١٧٣٤، وإذا كان الاتجاه الواقعى لم يكـن ملائمًا لعبقرية ماريفو، فإن اهتمامه به لم يكن مجرد صدفة، وإنما كان مواكبة لتطور الكوميديا الطبيعى نحـو الدرامـا نظـرًا لأنهـالا لم تكـن تشكل نوعًا أدبيًا واضحًا، و لم تكـن تتحـدد إلا بتناقضهـا العـام مـع التراجيديا، لذلك إذا كانت هناك فكاهة تنبعث من مسـرح مـاريفو، فهـى فكاهـة تقـوم علـى الابتسـامة المفتونـة بسـحر المواقـف ورقـة العواطف والأحاسيس، إنها فكاهة إعمال الذهن وحضور البديهة لما تتطلبه المتعة المتاحة من إدراك للفوارق النفسـية الدقيقـة وقـدرة علـى النفـاذ إلى أعمـاق القلـوب التواقــة إلى الحــب، واسـتكناه لطبيعـة التناقضات التى تدفع إليها عاطفة الحب فـى تشـابكها وتلاحمهـا مـع مختلف الخلجات والأحاسيس التى تصاحبها، فـالحل الـذى يعنـى بـه ماريفو ليس الحب الصريح الواضح، أو الحب الكامل الذى أنضجتـه التجـارب وصقلتـه السـنون والأيـام، وإنمـا هـو البدايـة الغائمـة لهـذا الشـعور حيـث تضطـرب الأحاسـيس وتتـأرجح بـين نـوازع الحـيرة والقلق، وحيث تكثر الهواجس وتتنازع النفس موجات الأمل واليأس ولحظـات الإقـدام والـتردد. مـن ثـم إذا كـانت هنـاك فكاهـة عنـد

ماريفو، فهى -بغير شك- وليدة اللذة العقلية الخالصة وحصيلة المتعة المسرحية البحت.

وإذا كانت الفكاهة تتطلب إذن عند ماريفو هذا المستوى الرفيع من الذكاء، وتقوم على اللذة العقلية الصرف، فإنها -لاشك- أكثر تلقائية وصراحة عند "بومارشيه" ١٧٣٢-١٧٩٩ **Beaumarchais** مؤلف **"حلاق إشبيلية"** ١٧٧٥ Le Barbier **de Séville** و**"زواج فيجارو"** ١٧٨٤ Le Mariage de **Figaro** ويختلف بومارشيه عن كثير من أقرانه كتاب المسرح، إذ أنه لم يكن كاتبًا متفرغًا وإنما كان همه الأساسى وشغله الشاغل البحث عن المال لتسديد ديونه وقضاء حاجاته التى تنتهى بسبب نشأته الفقيرة. ولقد اشترك فى سبيل ذلك فى كثير من الصفقات والمضاربات المالية التى عاونه فيها الإخوة "باريس" الذين كانوا يسيطرون على سوق المال إبان حكم لويس الخامس عشر. وبالرغم من هذه الاهتمامات المادية، فإن بومارشيه قد وُفِقَ توفيقًا كبيرًا فى هاتين المسرحيتين اللتين تعدان من أفضل مسرحيات الربع الأخير من القرن الثامن عشر. غير أن موضوع **"حلاق إشبيلية"** ليس بجديد؛ فهو موضوع "الحرص الذى لا يفيد" الذى عالجه من قبل الكاتب الكوميدى الكبير "سكارون" فى إحدى رواياته، وموليير العظيم فى

مسرحيته "مدرسة النساء" وعديد من مسرحياته الأخرى، و"رونيار" في مسرحية "جنون الحب"، وغيرهم من الكتاب. ويتلخص الموضوع فى محاولات الكونت "ألمافيرا" المتعددة لاختطاف محبوبته الجميلة "روزين" من مخالب وصيها العجوز "بارتولو"، وبعد محاولات عدة تدور وفقًا لأسلوب التنكر المألوف، ينجح الكونت بمساعدة الحاذق "فيجارو" فى شراء ذمة "بازيل" وعقد قرانه على محبوبته قبل وصول "بارتولو". ويبدو أن هذه الكوميديا لا تتطلب مستوى عاليًا من الذكاء وإحساسًا بالغ الرقة حتى تثير الضحك؛ فالضحك يتم هنا بطريقة تلقائية وينبعث من القلب عفويًا صريحًا لأنه رد الفعل الطبيعى أمام مفارقات الحياة. يقول لنا "رونيه بومو" فى هذا الصدد:

«إن الضحك هو إحدى الحقائق الأساسية مثل الحياة والحب والموت التى تتكرر إلى مالانهاية من غير أن تبلى. ولكى يكون الأداء الكوميدى جيدًا، لسنا فى حاجة قط إلى تخيل وسائل غير معروفة، إذ يكفى أن يتدفق المرح من مصدره. فالضحك تلقائى بقدر ما هو آلى. إن الكوميديين الجيدين هم أولئك الذين أتوا رصيدًا من المرح الطبيعى فأخذوا يلهون بالمزح القديمة كأنهم قد قاموا بابتكارها فى الحال، وهم مبتكروها، إلى حد ما، لأنهم

يضحكون من جرائها، هكذا كان بومارشيه. لقد قلد فى "حلاق إشبيلية" كل الناس، ولكنه يضحك ويجعلنا نضحك من بارتولو كما لو كان وصى روزين هو أول شيخ عاشق يظهر على خشبة المسرح»(٣٢).

ومع ذلك، إذا كان المرح طبيعيًا عند بومارشيه، فهو ليس بالكاتب السريع، إذ أنه يقبل النقد والملاحظات التى تقدم إليه، ويعمل على تعديل نصوص مسرحياته أكثر من مرة حتى ترضى ذوق الجمهور المتمرس وحتى تتلاءم مع أعلى المتطلبات الفنية. وبومارشيه، بالإضافة إلى ذلك، يتميز بحس مسرحى كبير فلا يجدر بنا أن نحاسبه، وفقًا لمعايير المدرسة الفرنسية، على واقعية الأحداث التى يسبوقها، أو على صدق الصورة التى يقدمها للمناطق والأماكن التى تدور فيها. ويهتم بومارشيه أيضًا بمتعة المشاهدين. فهو لا يتخيل مسرحًا بدون موسيقى، الأمر الذى دفعه إلى إدماج بعض الأغانى فى مسرحياته، كما أن الحوار يتميز لديه بالخفة والسرعة، وهو ما يجعله أكثر ملاءمة لإطلاق العبارات اللاذعة التى سوف يشتهر بها، وخاصة تشهيره بالنبلاء فى القرن الثامن عشر على لسان شخصية "فيجارو". أضف إلى ذلك أن روعة الحوار هى أساسا نجاح وبريق معظم شخصيات بومارشيه؛ من ثم إذا نظرنا إلى

شخصية "فيجارو" بعين فاحصة، وجدنا أن الحلاق والجراح والصيدلى الماهر الذى يعد من أهم وأظرف ابتكارات المؤلف لا يتمتع بأدنى شكل من أشكال الحياة خارج خشبة المسرح.

بالنسبة لمسرحية **"زواج فيجارو"** فهى تعد بحق تحفة بومارشيه الأولى، وذلك بفضل التعديلات العديدة التى اقترحها عليه بعض أصدقائه المخلصين وعلى رأسهم الكاتب "سيدان" **Sedaine**. كما أن بومارشيه لم يتورع هنا أيضًا، كعادته، عن الاعتماد على مصادر سابقيه فى فنون الضحك والمزاح، بل وفى اختيار المعطيات الأساسية لموضوعه؛ فالمسرحية تقوم على فكرة رئيسية، وهى مبدأ "حق المتعة" المنوط بالسيد فى النظام الإقطاعى، وعلى الرغم من أن هذا المبدأ الذى كان شائعًا فى العصور الوسطى لا يشكل أدنى أهمية فى القرن الثامن عشر، عصر انحطاط الأسر العريقة واندماجها التدريجى فى صفوف البرجوازية الثرية، فإنه كان يمثل عنصر صدام أيديولوجى من الدرجة الأولى ضد النظام الإقطاعى ونسقه الفكرى والسياسى. ولقد سبق لفولتير أن عالج هذه الفكرة فى "قاموسه الفلسفى" وفى مسرحية تحمل هذا العنوان صراحة: "حق الإقطاعى" ١٧٦٢، كما عالجها "ديفونتين" فى شكل أوبرا ضاحكة عام ١٧٨٣. إلا أن بومارشيه استطاع، على الرغم من وجود هذه

المصادر، أن يبسط موضوعه وأن يخلصه من كل شوائب الوعظ والإرشاد الممجوجة بحيث جعله يتلخص فى صورة صدام واضح وصريح بين الإقطاعى الملحد الفاسق، وبين خطيب الضحية وحلفائه من أهل القرية البسطاء السذج الذين يقدمون مادة كوميدية رائعة كان لها -من غير شك- كبير الأثر فى خلق جو من البهجة والمرح لم يسبق له نظير منذ عهد موليير.

إلا أن بومارشيه لا يمتنع عن إثارة متعة الجمهور بعديد من المشاهد الثانوية الطريفة مثل ولع الكونتيسة بشخصية تابعها "شيروبان" ومفاجأة الكونت إياهما، ثم هروب "شيروبان" وملاحقة الكونت له حتى يكاد يمسك به، وما يلى ذلك من اعتراف الكونتيسة إلى أن يتم اكتشاف مخبأ التابع الفعلى فتظهر بدلاً منه الوصيفة "سوزان" التى كانت قد حلت محله أثناء ثورة الكونت. من ثم نرى طبيعة فن بومارشيه الذى يحول فى هذا المشهد اهتمام الجمهور من التعلق بقضايا التحليل النفسى للشخصيات على الطريقة الفرنسية إلى الضحك ملء الرئتين بصدد هذه المطاردة الهزلية بين الخادع والمخدوع. وليس من شك فى أن هذه الحيل والمواقف الطريفة تأتى إلى بومارشيه فى خط مباشر من المسرح الإيطالى الذى تأثر به أيضًا فى إدماج الأغانى وبعض عناصر "الفودفيل" فى

مسرحيته[٣٣]. ومع ذلك فالمسرحية لم تخل من مقاطع رائعة وأهمها المونولوج الثورى الذى يؤديه "فيجارو" فى الفصل الخامس، وهو الفصل الذى يعتقد بعض النقاد بأنه لا يضيف جديدًا إلى أحداث المسرحية. إلا أن الحوار، كما قلنا، وكثيرًا من العبارات اللاذعة والأمثلة النافذة التى ترصع أسلوب الكاتب تعد جزءًا جوهريًا من فنه الأصيل المتميز بالحدة والثورية.

وأخيرًا علينا أن نتوقف قليلاً عند شخصية "فيجارو" إذ أنها تتميز عن كل الشخصيات الأخرى التى تعود بومارشيه أن يرسم خطوطها العريضة على عجل وفى شىء من التضخيم الكاريكاتورى، فهى فى الواقع تحمل آمال ومطامح الكاتب نفسه. لا غرابة إذن أن نراها ترفع راية التمرد والعصيان ضد نظام العهد القديم والمؤسسات المختلفة التى ترمز إليه سواء أكانت الكنيسة أو طائفة رجال الإقطاع الذين كانوا يمثلون أبشع أنواع الاستغلال ضد الشعب. ومع ذلك، فهذه الشخصية ليست من النمط الأيديولوجى البحت. ولعل هنا تكمن عظمة فن بومارشيه وقدرته على بث الحياة فى مخلوقاته الخيالية، إذ أنها لا تخلو من لحظات ضعف وانتهازية مثل معظم أبناء البشر فى واقع حياتهم الفعلية.

إن هذه الشخصية المسرحية بما تحمله من تناقضات وبما تمثله من ثورية كامنة وصريحة، إذ أن كثيرًا من الأوساط الرجعية ستظل تلاحق بومارشيه وشخصيته "فيجارو" بالانتقاد واللوم لما تمثله -وفقًا لمنظورهما العفن البالي- من "قوة تدميرية وتخريبية" هائلة: نقول إن هذه الشخصية، بكل ما تمثله هذا، تضع يدنا على مدى الإيجابية التى يستطيع فن الفكاهة، حينما يرتفع إلى مستوى الخلق والإبداع، أن يصل إليها. وليس من شك فى أن هذه الشخصية البارزة فى مجال الكوميديا تذكرنا، خاصة بعد أن ركز ماريفو فى بداية القرن جل اهتمامه فى نطاق العاطفة الغرامية وما يتصل بها من هواجس وخفقات، بشخصية أخرى نشأت بعيدًا عن أضواء المسرح، ولكنها لا تقل عنها أهمية وحيوية بما تحمله أيضًا بين ثنايا ضحكاتها وحركاتها وعباراتها المقذعة من طاقة ثورية لا حدود لها، نحن نعنى شخصية "**ابن أخ رامو**" ١٧٦١-١٧٧٤ **Le Neveu de Rameau** الذى كلف به ديدرو، أبو الدراما الفرنسية وصانع الموسوعة الفلسفية الأولى، كلفًا عظيمًا، فكرس له حوارًا يفتن العقول ويأخذ على الألباب مسالكها جميعًا.(٣٤)

لقد كانت لهذه الشخصية جذور فى الواقع، فهى تخص ابن أخ الموسيقار الشهير "جان-فيليب رامو" إلا أن ديدرو استطاع أن

يحولها تحويلاً جذريًا حينما اتخذها رمزًا يعبر به عن ثورته ضد الأنماط الاجتماعية والفكرية والفنية للعهد القديم التى كانت تشكل عقبة كئودًا أمام انتشار فلسفة التنوير ومبادئها الثورية. لقد حولها ديدرو إلى مسخة كاريكاتورية هائلة مستفيدًا فى ذلك من خبرته الفنية والمسرحية وقدراته التعبيرية والتمثيلية العظيمة، ومازجًا ذلك كله بأفكاره الثورية وومضات أسلوبه التهكمى الرائع. إن هذا الطابع المركب للشخصية التى ابتكرها الفيلسوف سهل إمكانية تناولها ومعالجتها من زوايا مختلفة. من ثم نفهم عناية الفيلسوف المثالى الكبير "هيجل" بها، وإفراده لها عددًا من الصفحات فى كتابه الشهير "**فينومينولوجيا الروح**"، لقد اتخذها هيجل على وجه التحديد رمزًا للشكلية التى تتجسد فى مرحلة "**الثروة**" أو "**الحضارة**" (الموازية لنشأة النظام الرأسمالى النفعى واغتراب القيم فى الظاهر) إثر انهيار القيم الأنطولوجية الملازمة، فى نظر الفيلسوف، للحكم الملكى والنبالة الصادقة.

وإذا كان هيجل يربط الشكلية بمرحلة من مراحل تدهور الروح لأنها ملازمة فى نظره لقيم نمط من الظاهرية حيث لا يوجد تطابق بين الجوهر وتحققه، وهو تصدع يبدأ حينما يقوم النبيل بخدمة الملكية المطلقة إبان حكم لويس الرابع عشر، لا تفانيًا فيها والتحامًا

مع جوهرها، وإنما بحثًا عن المصلحة الفردية والمنفعة الذاتية. وحينما يبدأ عهد المنفعة، فإن القيم تفقد خصائصها لأنها لم تعد تكتسب أصالتها من ذاتها وإنما من الظاهر. وهكذا تتشكل مرحلة "الثروة" على التدريج من هذه السمات الظاهرية. فالإنسان يفقد مع الوقت قيمته الذاتية ليتم تضوعه اجتماعيًا أى ظاهريًا وفقًا لمظاهر نجاحه أى تراكم ثروته وعلاقات ثرائه، ومن ثم يصبح المظهر أساس القيمة الجديدة. ولقد رأينا أن الظاهرية هى سمة المجتمع البرجوازى، حيث أن قيمة الإنسان تغترب فى المظهر، ويصبح المال واقتناؤه هو المعيار الأول فى تصنيف الفئات الاجتماعية. وأساس الاغتراب هنا هو عدم مطابقة الوسيلة للغاية فى هذا المجتمع، وقيام الأحكام على الغاية دون الوسيلة. من ثم إذا كانت الغاية هى الثروة لأنها القيمة العليا، لا يهتم الناس كثيرًا بالوسيلة لأنها سرعان ما تفقد قيمتها فى ذاتها وتظهر فى شكل الأداة المرحلية، ومن ثم تنقرض القيم "البالية" كالأمانة والإخلاص والتفانى والصدق ليحل محلها مجموعة المبادئ العقلانية الجديدة التى تروج تحت ستار الترشيد كالفعالية والموهبة الفردية والقدرة على الإنجاز وتحقيق الأهداف.

وإذا كانت الظاهرية على هذا النحو هى المحك الأساسى لقيام مجتمع الثروة فإن الشكلية تعد صورتها الكاريكاتورية أو

الممسوخة حينما تنقلب إلى عقيدة ومذهب. ولقد استطاعت شخصية "ابن أخ رامو" عند ديدرو أن تعبر، فى نظرنا، عن الصورة المغتربة للفرد فى هذا المجتمع بعد أن وجدناها تشكل عند هيجل مظهرًا من مظاهر اغتراب الروح فى مرحلة "**الحضارة**"، والحضارة التى يرمى إليها الفيلسوف المثالى هى غلبة شكلية المؤسسات والنظم والقوانين على جوهر المبادئ التى نشأت لتحقيقها، ومن ثم ضياع هذه المبادئ فى متاهات الشكلية والحرفية. وشخصية "ابن أخ رامو" التى يصورها ديدرو هى شخصية طفيلى ظريف ومعتوه كاشف للحقيقة يريد أن يعيش عالة على المجتمع عن طريق استغلال "رذائله"، وهو يسعى فى سبيل تحقيق أغراضه إلى تطبيق فلسفة الظاهرية التى يقوم عليها المجتمع. لذلك هو منافق وأفاق يحسن التلون ويجيد التشكل حسب المواقف والأهواء، وذلك بفضل الطاقات التمثيلية والتعبيرية الهائلة التى منحته إياها الطبيعة. إلا أنه وإن كان نتاجًا مغتربًا للمجتمع الظاهرى، فهو فى الوقت نفسه قوة مدمرة بسبب إدراكه لازدواجية الدور الذى يقوم به. وتظهر هذه الازدواجية التى تعبر عن وعيه بطبيعة المجتمع الذى يعيش فيه وعن قيامه، مع ذلك، بتنفيذ الدور المرسوم له، من خلال الحوار السافر الفتاك الذى يجرى بينه وبين شخصية "الفيلسوف" الذى التقى به فى

المقهى فى ساعة من ساعات نحسه، أى فى ساعة من ساعات البطالة "**المؤقتة**" التى تعرض لها بعد أن طرده أحد سادته. والفيلسوف المشار إليه هنا ليس بالطبع إلا ديدرو نفسه.

* * * * * *

فى هذه الأثناء، شهد القرن الثامن عشر تنوعًا كبيرًا فى مسارح "السوق" La Foire التى غلب عليها طابع الخيال الجامح والتحرر من كل القيود، وامتزجت بها مقاطع الغناء والموسيقى، الأمر الذى أدى إلى نشأة "**الفودفيل**" وهو الاسم الذى أطلق على المسرحيات الكوميدية التى تحتوى على مقاطع غنائية متصلة إما ببعض الألحان الناجحة وإما ببعض الأغانى الشعبية الذائعة. ولاشك أن لوساج هو أشهر كتاب هذا المسرح فى النصف الأول من القرن الثامن عشر. إلا أنه بعد نجاح مسرحية "**سيرفا بادرونا**" لبيرجوليز عام ١٧٥٢ وهى من نوع الكوميديا الغنائية، فإن الأوبرا الغنائية L'Opéra Comique هى التى ستتبوأ الصدارة على خشبة هذا المسرح وذلك بفضل إنتاج ففار Favart الغزير. ومن المعروف أن هذا اللون المسرحى سوف يتطور خلال القرن التاسع عشر نحو الدراما التى تتناوب فيها مشاهد الغناء مع مشاهد الحوار.

ولقد تطور كذلك فى هذه الأثناء ما يسمى بالمسرح الخاص، ونقصد به العروض الخاصة التى كانت تتم فى الصالونات وبعض المجتمعات، والتى انتهت لأهميتها، بالتأثير على المسرح الفرنسى. ولقد اشتهر خاصة فى هذا المجال ما يسمى بالملهاة "الاستعراضية" **La Parade**، وهى ضرب من الملهاة الهزلية المتوارثة عن القرن السابع عشر، والتى يصطنع أصحابها تقليدًا للأدب الشعبى، الحوار المباشر والعبارات الصريحة الخشنة. ومن مشاهير هذا المسرح جوليت **Guelette** صاحب مسرح **البوليفار** ١٧٥٦، كما يمكن اعتبار بومارشيه نفسه من رواده نظرًا لتأثره الكبير بأسلوبه وتقنيته خاصة فى مسرحية "**حلاق إشبيلية**"(٣٥).

الفصل الخامس

فنون الكوميديا والفكاهة منذ ثورة ١٧٨٩

لقد عانت الكوميديا كثيرًا، خلال القرن التاسع عشر، من هيمنة النظرة المحافظة فى الأدب، وعلى وجه خاص من الاحتقار الذى قابلها به معظم كبار الكتاب وهى، مهما يكن الأمر، قد تفرعت ابتداءً من سكريب Scribe إلى نوعين رئيسيين:

أ- **الكوميديا الواقعية أو** كوميديا الأخلاق والعادات التى مثلها سكريب نفسه بين عام ١٨٣٠ وعام ١٨٥٠، وأوجييه Augier ودُماس الابن Dumas fils بين ١٨٥٠ و١٨٧٠، واخيرًا بيك Becque ابتداءً من ١٨٨٠.

ب- **الفودفيل** الذى مثله لابيش Labiche أحسن تمثيل على الرغم من إسفاف هذا اللون المسرحى وسطحيته عامة.

لقد سيطر أوجين سكريب (١٧٩١-١٨٦١) على المسرح الكوميدى الفرنسى من ١٨٢٠ إلى ١٨٥٠، إذ أنه احرز نجاحًا ساحقًا فى جميع مجالات الكتابة المسرحية من الفودفيل إلى الكوميديا إلى الأوبرا الغنائية. ويعد سكريب صورة من الجمهور البرجوازى الذى يكتب له. فهو لم يكن يتوخى الدقة والإبداع، وإنما كان يكتب فى عجالة وبهدف تسلية وإرضاء جمهوره من رجال الصناعة والمال، من ثم يتسم إنتاجه المسرحى بالروح التجارية. ولقد عانى بعد زوال الظروف التاريخية التى كانت من أهم أسباب نجاحه، من الاحتقار العام، على الرغم من تأثيره -الذى لا يمكن إنكاره- على معظم لاحقيه من كتاب المسرح. وإذا كانت موهبة سكريب لم تنقصها القدرة على خلق كثير من المواقف الفريدة وإحداث المفاجآت وتدبيرها ببراعة فائقة، خاصة فى مجال كوميديا الفودفيل التى اشتهر بها فسميت المسرحية "جيدة الصنع"، فإن إنتاجه يتميز بالسطحية وانعدام الابتكار والعمق بسبب تركيزه على الحبكة والأحداث وعجزه عن خلق شخصيات قوية ومؤثرة.

إلا أنه إذا كان سكريب يسيطر على خشبة المسرح بإنتاجه التجارى السهل، فإن كبار الكتاب لم يمتنعوا تمامًا عن الكتابة من أجل المسرح لاسيما رواد المدرسة الرومانسية. ولاشك أن أهمهم

فى مجال الكوميديا التى تعنينيا هنا، هو شاعر الليالى الشهير "ألفريد دى موسيه" Alfred de Musset. ولقد نشأ فن الكوميديا عند هذا الشاعر الرقيق بعيدًا عن أضواء المسرح العام والذوق التقليدى الذى فرضه سكريب وجمهوره من رجال الأعمال لكى يعبر عن مطامح المدرسة الرومانسية فى مجال التعبير الدرامى، ولقد استطاع موسيه أن يبتكر صيغة جديدة هى عبارة عن مزيج من مسرحية "الأمثال" Les Proverbes التى كانت قد تطورت من خلال المسرح الخاص فى الربع الأول من القرن التاسع عشر ومن الكوميديا الخيالية التى يولع بها الكاتب ولعًا عظيمًا. ولقد فتن موسيه بهذا اللون من مسرح الأمثال الذى تطور بعيدًا عن جو الرقابة الرسمية، فألف على منواله معظم مسرحياته الحرة بين عام ١٨٣٢ وعام ١٨٣٧[٣٦]. إلا أنها لم تعرض إلا بعد مضى عشر سنوات، أى فى أعقاب أفول نجم سكريب. ولقد حاول موسيه بعد نجاح عرض مسرحيته "**نزوة**" **Un Caprice** فى عام ١٨٤٧ معاودة الكتابة بكثرة، إلا أنه لم يفلح فى بلوغ مستواه الأول حينما كان يكتب لجمهور الخاصة من مثقفى الصالونات بعيدًا عن القيود التى يفرضها التمثيل أمام الجمهور العريض من البرجوازية ورجال الأعمال.

ويتميز فن موسيه المسرحى بالتجديد الشامل الذى ينصب لأول مرة فى فرنسا على بناء المسرحية الكوميدية وعلى الأحداث والموضوعات والشخصيات، ويبدو أن هذا التجديد، الذى يطلق عليه أحيانًا اسم الثورة المسرحية، يأتى مباشرة إلى الرومانسيين من حبهم لشكسبير العظيم وتأثرهم البالغ به. من ثم استطاع موسيه أن يفتت وحدتى الزمان والمكان، وهما من القواعد "المقدسة" التى كان يقوم عليها المسرح الكلاسى، الأمر الذى أتاح له الحصول على عدد كبير من المشاهد القصيرة السريعة التى تدور فى امكنة وأزمنة مختلفة. إلا أن هذا التطوير الذى طبقه الكاتب فى أولى مسرحياته وهى **"ليل البندقية"** La Nuit Vénitienne لم يكن له أى صدى لدى الجمهور وفشلت هذه المسرحية فشلاً ذريعًا عام ١٨٣٠. ومع ذلك، فإن هدف هذا التجديد كان تحرير المسرح من عبودية المطابقة بين زمان التمثيل وزمان الأحداث وإعطاء المؤلف كامل الحرية فى ترتيب مشاهده وأحداثه، معتمدًا على خيال المشاهد وقدرته الذاتية على تصور أغراض الكاتب ومراميه. كما أن فن موسيه الكوميدى، وهو شاعر الليالى الرقيق المرهف، أفرد مكانة كبيرة للخيال والشاعرية الحالمة واعتمد، فى سبيل ذلك، على الابتعاد عن تصوير الواقع اليومى، وعلى العاطفة الرومانسية وما يثور حولها من خلجات

ونوازع وأحاسيس، وعلى خلق شخصيات جديدة تمتاز بالعمق وسعة الأفق والاطلاع. إلا أن هذا الفن لم تنقصه، مع ذلك، الصبغة الهزلية التى هى أساس كل كوميديا حقيقية. من ثم استطاع موسيه، بما وهب من قدرة عالية على الدعابة والتهكم، أن يخلق نماذج كاريكاتورية عظيمة تقوم أساسًا على مبدأ التضخيم الهزلى للشخصية وإضفاء الطابع الآلى على حركتها وسلوكها[٣٧]. إلا أن نقطة الابتكار الحقيقية عند ألفريد دى موسيه ليست فى ثراء الكوميديا بالشخصيات الرومانسية المؤثرة أو بخلق بعض النماذج الكاريكاتورية المضحكة فحسب، وإنما فى بناء مسرحياته، التى تقترب هنا من البناء الدرامى، على الصراع أو الصدام بين هذين النمطين من الشخصيات، الأمر الذى يخلق انطباعًا بالتأرجح بين عالم العنف المأسوى وبين عالم الهزل والتهريج. ويمثل عادة النمط الأول الشخصيات البطولية المحببة أو المؤثرة كالشباب العاطفى المتفتح على الأدب والحب والحياة والفتيات الحسناوات والمغرورات أو التعسات السلبيات. ويعبر النمط الثانى عن نقيضها من الأفراد المناوئين الذين يمثلون فى الأغلب السلطة سواء أكانوا آباءً أو حكامًا أو أزواجًا، وبما أن الكاتب ينزع إلى تصوير هؤلاء من خلال نماذج جامدة

خاوية من كل عاطفة وبعيدة عن كل نبضات الحياة فإنهم يظهرون عادة فى شكل دمى متحركة Fantoches[٣٨].

ابتداءً من النصف الثانى من القرن التاسع عشر تسود الكوميديا الواقعية التى تهدف، فى المقام الأول، إلى وصف العادات والتقاليد والأخلاق المعاصرة، وهى من الناحية الفنية تتأثر بمعظم الأساليب والحيل التى ابتدعها سكريب فى بناء المسرحية الناجحة أو "جيدة الصنع" كما كان يقال؛ كما أنها من جهة الموضوعات كانت تستغل رواج التيارات الواقعية فى الرواية. إلا أن معظم الكتاب الجدد من "أوجيه" إلى "بيك" إلى "ألكسندر دوماس الابن" كانوا يتنكرون جميعًا لسكريب، ويحاولون تحقيق آمال ومطامح أكثر سموًا، مثل الرغبة فى تقديم صورة أصدق وأعمق من تلك التى قدمها سكريب للعادات والتقاليد، وربط المسرح برسالة تربوية وأخلاقية هادفة؛ من ثم تعد الكوميديا الواقعية أو الجادة امتدادًا لمفهوم **"الدراما الواقعية"** التى بلورها ديدرو فى كتاباته عن المسرح خلال القرن السابق. كما أن التلاشى التدريجى للحدود بين الأنواع الأدبية، وخاصة بين الكوميديا (التى لم يكن الضحك يشكل إحدى سماتها الرئيسية) والدراما دفع غالبية الكتاب إلى استخدام تعبير

"**القطعة**" المسرحية بدلاً من الكوميديا أو غيرها فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر.

وإذا كان هؤلاء الكتاب الثلاثة ينتمون إلى الواقعية الأخلاقية، فليس من شك فى أن أقلهم عمقًا وأقرب إلى تقليد الواقع تقليدًا مملاً هو إميل أوجيه (١٨٢٠-١٨٨٩) أما "الكسندر دماس الابن" (١٨٢٤-١٨٩٥) فلقد بدأ بداية طيبة بمحاولته الرومانسية الشهيرة "**غادة الكاميليا**" ١٨٥٢، إلا أنه بعد هذه البداية المحببة تحول إلى الكوميديا الواقعية الهادفة معتقدًا أن المسرح ليس هدفًا فى ذاته وإنما هو مجرد وسيلة لإصلاح عيوب المجتمع. ولقد عرض معظم أفكاره عن أهداف المسرح الإصلاحية والتهذيبية فى مقدمة مسرحيته "**الابن الطبيعى**". وإذا كانت عيوب هذا اللون من المسرح هى، فى المقام الأول، التضحية بالبناء الفنى فى سبيل الوعظ والإرشاد، فإن الذى أنقذ بعض مسرحيات دماس الابن من النسيان هى -من غير شك- قدرات الكاتب المسرحية العالية وحسه الفنى المرهف. أما بالنسبة لـ"هنرى بيك" (١٨٣٧-١٨٩٩) فهو يعتبر أصغر الثلاثة، ولقد عارض دماس الابن كما عارض هذا الأخير سكريب. ويتميز فن هذا الكاتب بالواقعية الطبيعية الجريئة، فهو لا يؤمن بتوصيل أهداف خلقية أو تربوية، وإنما ينشد وصف عادات المجتمع وتقاليده

بطريقة علمية وموضوعية بحت، أى من غير تعاطف ولا مشاركة وجدانية من قبل الفنان. وإذا كان هنرى بيك لا يريد تنميق الواقع أو تعديله إلى الأفضل، فإن البناء المسرحى يظل لديه تقليديًا، أما لغته فهى لا تتجاوز متطلبات الدقة والوضوح. لا غرابة إذن أن يثير أسلوب بيك المسرحى، حتى فى أفضل أعماله مثل مسرحية الغربان Les Corbeaux، الملالة والضجر.

إلا أن الكوميديا الضاحكة أو الخفيفة لا تختفى، مع ذلك، خلال القرن التاسع عشر، ولقد تمثلت كما قلنا فى الفودفيل الذى يمثله لابيش (١٨١٥-١٨٨٨) أحسن تمثيل لما أوتى من صفات المرح والدعابة الطبيعية وقدرة على التلاعب بالألفاظ والعبارات واستعمال الأغانى الخفيفة الملائمة، وابتكار المواقف الفجائية والأحداث والمغامرات الفذة والمفارقات والالتباسات الهزلية النادرة. وعلى الرغم من اتجاه الكاتب إلى التأليف فى إطار الفودفيل الحر، فإنه لم يمتنع عن تقديم لوحات اجتماعية جديدة لعادات وتقاليد بعض الفئات الاجتماعية مثل البرجوازية الوسطى والصغيرة التى كان حب المال والرغبة فى اقتنائه قد حكم عليها بأن تعيش حياة تقليدية ونمطية خالية من كل ابتكار وحيوية؛ إلا أن أهم ما يميز فن لابيش الذى

لا يفارقه الضحك هو أن الوصف يظل عنده وسيلة وليس غاية كما هو الحال عند أتباع الكوميديا الواقعية(٣٩).

ولقد عرفت الكوميديا الضاحكة حركة انتعاش حقيقية فى أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، إذ أن الكوميديا الواقعية وما خيّم عليها من جو الوعظ والإرشاد الثقيلين على النفس أو من عادة الوصف الموضوعى للعادات والتقاليد الخالى من كل نبضات الحياة الفعلية قد ابعدتنا عن عالم الفكاهة وكادت تشككنا فى طبيعة هذا النوع الأدبى بما تعالجه من قضايا ومشاكل تصل إلى مرتبة المآسى الفاجعة والمواقف الدرامية المثيرة. ولاشك أننا ندين بهذا الانتعاش إلى "جورج كورتلين" (١٨٦١-١٩٢٩) و"جورج فيدو" (١٨٦٢-١٩٢١) و"تريستان برنار" (١٨٦٦-١٩٤٧).

ولقد تميز كورتلين Courteline، ربما بسبب المؤثرات العائلية، بولعه الشديد بالحيل القضائية والقانونية التى تظهر جلية فى كثير من مسرحياته مثل: **"البند ٣٣٠"** و**"الشرطى بلا رحمة"** (١٨٩٩) أو **"عميل جاد"** (١٨٩٧). كما برع فى إحياء معظم إمكانيات الملهاة الهزلية التقليدية مع الاهتمام فى الوقت نفسه بتقديم بعض الدراسات النفسية السريعة. وعلى الرغم من اعتقاد الكاتب بأنه أفضل رجل يتمتع بحس واقعى فى فرنسا(٤٠)، فإنه لم يتورع عن

التحامل على المرأة فى معالجته لكثير من القضايا والمشاكل الأسرية. ولقد ظهرت هذه النزعة فى مسرحيات عديدة أهمها "**بوبوروش**" (١٨٩٣) و"**السلام فى البيت**" (١٩٠٣) و"**الزلعة**" (١٩٠٩).

أما فيدو Feydeau فقد كانت قدراته على الإضحاك تفوق الوصف إلى درجة أن كثيرًا من معاصريه كانوا ينعتونه بأنه "مهرج محترف، خاصة فى "**فندق التبادل الحر**" (١٨٩٤) و"**السيدة التى من عند ماكسيم**" (١٨٩٩). إلا أن فيدو فى الواقع كان أستاذ الفودفيل الذى لا ينازع، ولقد استطاع أن يفجر الضحك من خلال إمكانياته الهائلة فى ابتكار المواقف الفريدة والردود الفذة الزاخرة بالحيوية والذكاء، ولاشك أن أعماله الرئيسية التى تعد قمة فن الهزل والإضحاك هىمسرحياته ذات الفصل الواحد مثل "**إنهم يفصدون طفلاً**" (١٩١٠) و"**لا تتنزهى هكذا عارية**" (١٩١٢) و"**المرحومة والدة الست**".

وبالنسبة لـ"تريستان برنار" Tristan Bernard فكان يعد أبا الدعابة الفرنسية إلى درجة أن الآلاف من نكاته وأقواله المازحة كانت تجرى على ألسنة الباريسيين، لاسيما خلال فترة الاحتلال النازى حيث كانت النكتة تلعب دورًا كبيرًا فى التفريج عن الشعب وتبرز -كما يقول رونيه لالو- نوعًا من «البطولة الباسمة»[٤١].

ويتميز إنتاج الكاتب بالتنوع، ففى "**الإنجليزية كما يتكلمونها**" (١٨٩٩) و"**المقهى الصغير**" (١٩١١) نجد قطعًا سريعة ومرتجلة تبرز روح الطيبة العفوية فى صدامها مع الذكاء الخبيث، وفى "**السيد كودوما**" (١٩٠٧) و"**ثلاثى الأطراف**" (١٩٠٥) نعثر على ضرب من كوميديا الشخصية، وأخيرًا فى "**إرادة الإنسان**" (١٩١٧) و"**جول وجوليت وجوليان**" (١٩٢٩) يمتعنا الكاتب بمزيج فريد من الموعظة الخلقية والفكاهة العفوية البريئة.

كذلك عرف نهاية القرن التاسع عشر نشأة "**المسرح الحر**" الذى أسسه أنطوان عام ١٨٨٧ من أجل محاربة الروح التقليدية والقواعد الجامدة التى تسيطر منذ سكريب على الصناعة المسرحية. وليس من شك فى أن هذه الروح الجديدة التى تسود هنا تدين فى كثير من مبادئها الثورية إلى انتقادات المدرسة الطبيعية وعلى رأسها الروائى الشهير إميل زولا. إلا أنه إذا كان هذا المسرح قد قبل، فى البداية، تشجيع ضرب من الكوميديا الواقعية العنيفة التى تكاد تخلو من عناصرالفكاهة والمرح، فإن هذا النوع "الخشن" القاسى comédie rosse انتهى فى آخر الأمر، بالاتجاه نحو الرونق الفكرى والبريق اللفظى. ولقد مثل "بورتو ريش" (١٨٤٩-١٩٣٠) Porto Riche هذه المسرحية العنيفة خير تمثيل، وإن كان لم يهمل

الحبكـة وسيكولوجيا الشـخصيات، ولعـل ميلـه إلى إدخــال بعــض العناصر الشعورية والعاطفيــة قـد أدى فـى نهايـة المطـاف إلى تحويـل إنتاجه من الكوميديــا إلى الدرامـا. غـير أن جـول رونـار (١٨٦٤-١٩١٠) Jules Renard هو -من غير شك- أفضل ممثل لمواصفات الكوميديا التى كان يطمح إليها المسرح الحر. وإذا كان جول رونار يشبه معظم الروائيين الواقعيين أو الطبيعيـين الذيـن يحولـون روايـاتهم إلى مسرحيات فإنه كان يختلـف عنهـم فـى اهتمامـه بإعـادة صياغـة موضوعاته وفقًا للقواعد الجديدة وبصبها من جديد فى قالب الحــوار المطلوب.

ولقـد عنـى جـول رونـار فـى البدايـة بكتابـة الكوميديــات القصيرة التى تبرز لحظة معينة من السعادة أو التعاسة فى حيـاة المحبـين أو الأسـرة أو أيـة فئـة اجتماعيـة مثـل مـا فعـل فـى **"اللـذة القطيعــة"** (١٨٩٧) أو **"خبز البيت"** (١٨٩٨) أو **"شعيرات الجزر"** (١٩٠٠) التى تعرض جميعًا **"شرائح من الحياة"** بعيدة عن كل إعداد وترتيــب، ومن غير أى اهتمام بالعرض أو بالحل، ولعل أجمل ما فيهـا هـو دقـة الحوار ورونقه وقدرتـه علـى كشـف خبايـا النفـوس ودقائقهـا. ثـم اشـتهر جـول رونـار، بعـد ذلـك، بالمسـرحيات ذات الفصلـين مثـل **"السيدة فرنيه"** (١٩٠٣) و**"التــقية"** (١٩٠٩) التـى يجنـح فيهـا إلى

تضخيم معالم الشخصية وعرضها عرضًا كاريكاتوريًـا، الأمـر الـذى ينقلنا من الأسلوب الخشن إلى عالم المرح الصريح. وإذا كان ينقـص هذا الكاتب رؤية محددة للإنسان والوجود، فإنه استطاع أن يقدم لنـا نصوصًا كوميدية جيـدة وذات أسـلوب دقيـق وموجـز وحـوار حـى قـادر علـى عـرض أدق خفايـا النفـوس. وليـس مـن شـك فــى أن موضوعية الكاتب وعدم تعاطفه مع شخصياته هما السبب الأول فى عدم جنوح كتاباته المسرحية إلى الدراما الرومانسـية وحفاظهـا علـى فضائلها الكوميدية.

******

إن الهوة التى كانت قائمـة خـلال الجـزء الأكـبر مـن القـرن التاسع عشر بين الأدب الرفيع والمسرح بدأت تضيق، كما رأينا، مـع المسرح الحر، حينما تحول كثير من الروائيين الواقعيين والطبيعيـين إلى كتاب مسرح. كذلك سوف تشهد نهاية هـذا القـرن تحـول بعـض الشعراء الرمزيين إلى الكتابة المسـرحية. ولعـل أهـم عمـل فـى مجـال الفكاهـة المسـرحية هـو ظهـور مسـرحية "**أوبـو ملكًـا**" Ubu Roi لألفريـد جـارى (١٨٧٣-١٩٠٧) Alfred Jarry عـام ١٨٩٧، وهى بداية لثورة مسـرحية شـاملة عرفـت باسـم "**مسـرح الطليعـة**" وتقوم هذه "الدراما" الخارقة على نمط المحاكاة الهزلية المألوفة فى مجال

الفودفيل، إلا أنها تشكل بالإضافة إلى ذلك أداة حرب شعواء ضد المسرح التقليدى والأنماط الفكرية البرجوازية التى توائمه. وتتميز ثورية هذا المسرح الجديد فى تصور "المكان" المسرحى مجردًا من كل بُعدٍ واقعى أو منطقى بحيث يصبح مجرد إطار رمزى يظهر فيه غباء الإنسان وعبثيته المطلقة. ويبدو أن الشخصية المسرحية، كما يتصورها جارى، لا علاقة لها بالإنسان الواقعى ذى السمات النفسية المميزة على الطريقة الرمزية، إذ أنها فى الواقع أقرب إلى النمطية المطلقة اللاشخصية التى كانت تمثلها نماذج المسرح القديم؛ إلا أن الجديد هنا هو أن شخصية "أوبو" لا تمثل الفكاهة العادية التى تنشأ عن المفارقات الشخصية أو مفاجآت الموقف وإنما الفكاهة العبثية المطلقة، إن صح هذا التعبير، لأن "أوبو" هو جوهر الثورة الفوضوية أو اللامنطقية الجذرى للإنسان الذى يدفعه المجتمع القمعى إلى الارتداد إلى غرائزه الأولية وقسوتها الطبيعية؛ كما أنه يمثل سخافة الوضع الإنسانى برمته حينما يهدده انفجار "الدابة" الآدمية الكائنة فى أعماقنا.

بيد أن هذه الأفكار الثورية العنيفة التىتقوم على هز الجمهور وجرح شعوره، والتى تنبئ بلون جديد من مسرح العبث والقسوة لم تؤت ثمارها فى الحال، خاصة وأن معظم شعراء نهاية

القرن التاسع عشر لم يكونوا يؤيدون مظاهر التعبير الجماعى بسبب فرديتهم المفرطة. من ثم تظل معظم التيارات التقليدية قائمة وأهمها مسرح "**البولفار**"، إلا أن هناك ألوانًا أخرى من التجديد تنصب هذه المرة على فن الإخراج. والفضل الأول فى هذا المجال يرجع إلى جاك كوبو **J. Copeau** الذى يقضى على خدعه الواقعية ويرد إلى الحركة المسرحية ذاتيتها وخصوصيتها. ولقد ارتبطت الكوميديا تحت تأثيره بالقواعد المسرحية الصرف من إشارات وحركات وإيقاعات وتعبيرات بصرف النظر عن العلاقة بالواقع الاجتماعى، الأمر الذى أدى إلى بعث أصول "**الكوميديا الفنية**" الإيطالية بنماذجها وأقنعتها ومهرجيها. وليس من شك فى أن كوبو هو مؤسس المسرح الفرنسى الحديث والأستاذ الجليل الذى يدين له المسرح بمعظم المخرجين العظام أمثال "دالين" **Dullin** و"جوفيه" **Jouvet** وتلاميذهم "بارو" **Barrault** و"فيلار" **Vilar** الذين يؤمنون بأن المسرح هو فن إيحاء وخلق وإعمال للخيال وليس مجرد تصوير أو نقل لمشكلات المجتمع وقضاياه اليومية(٤٢).

إلا أن نتائج هذا التجديد الذى دعا إليه كوبو لم تظهر بصورة جدية إلا فى مجال الدراما، أما الكوميديا فتظل متخلفة بعض الشيء ولا تتجاوز بالنسبة لكبار الكتاب نطاق المحاولات الخفيفة،

ومع ذلك، يظل مسرح "البولفار" بموضوعاته الاجتماعية الآنية ومفاجآته المصطنعة وهزله الرخيص ينتج بغزارة؛ الأمر الذى يسمح، على الرغم من الإسفاف العام، بتألق بعض الأسماء بعد الحرب العالمية الأولى أمثال ساشا جيترى Sacha Guitry وفوشوا Fauchois مؤلف **"احترس من الطلاء"** (١٩٣٢)، و"ألفريد سافوار" A. Savoir **"حائكة لونيفيل"** (١٩٢٣) و**"كاترين الصغيرة"** (١٩٣٠). أما بعد الحرب العالمية الثانية، فيظهر "أندريه روسان" A. Roussin **"الكوخ الصغير"** (١٩٤٧) و**"بوبوس"** (١٩٥٠) و"مارسيل" أشار M. Achard **"سوف نذهب إلى فالباريزو"** (١٩٤٨) و**"بطاطا"** (١٩٥٧)، و"مارسيل إيميه" M. Aymé **"لوسين والجزار"** (١٩٤٨) و**"كليرامبار"** (١٩٥٠)، و**"عصافير القمر"** (١٩٥٥) و**"الذبابة الزرقاء"** (١٩٥٧). كذلك ينسب الجزء الخاص بالكوميديا فى إنتاج "جان أنوى" J. Anouilh إلى مسرح البولفار، على الرغم من اقتراب الكاتب أحيانًا فى **"حفل اللصوص الراقص"**(١٩٣٢) و**"الدعوة إلى القصر"** (١٩٤٧) من روح مسرح الطليعة. إلا أن "أنوى" يختلف عن كتاب مسرح البولفار بقدرته على رفع المفارقات الهزلية التى تتعرض لها شخصياته إلى مستوى صراع الأقدار، وهو صراع يترجمه حينًا فى صورة هزلية ضاحكة وحينًا آخر فى صورة

دراما قابضة. ولربما يعد الكاتب بورديه Bourdet بسبب اهتماماته الأخلاقية وجنوحه إلى التصوير الواقعي وقدرته على الملاحظة الدقيقة وابتعاده بوجه خاص عن النماذج الشكلية فوق مستوى البولفار "**الجنس الضعيف**" (١٩٢٨)، وكذلك الأمر بالنسبة لـ"شارل فيلدراك" Ch. Vildrac الذى أعجب به كوبو نفسه فأخرج له "**الباخرة تيناستى**" (١٩٢٠) و"**الخصام**" (١٩٣٠). ويمثل "فيلدراك" مع "جان-جاك برنار" "**التيار الحميمى**" Le Courant Intimiste الذى يقوم على استغلال الطاقات الوجدانية الكامنة سواء فى الصمت أو فى الحركات الدرامية المؤثرة. إلا أن ما يضيع مقابل هذا الإثراء الوجدانى هو -من غير شك- قدرة هذا الأسلوب التأثيرى على تفجير مواقف كوميدية حقيقية.

عرفت فرنسا كذلك، بعد نهاية الحرب العالمية الأولى، إحياءً ملحوظًا للمسرحية الهزلية التقليدية. ولا شك أن تصورات كوبو الخاصة ببناء المشهد المسرحى على أساس إبراز حركة الشخصيات كان له كبير الأثر فى هذه النهضة، وفى إبعاد هذا اللون المسرحى عن "تكنيك" توليد المواقف السهلة الذى يقوم عليه معظم إنتاج مسرح البولفار. كذلك تعد المسرحية الهزلية ضربًا من التجديد أو التغيير الممتع بالنسبة لكبار الروائيين الذين شغفوا بهذا النوع من

أمثال جورج دوهاميل G. Duhamel "**عمل الأبطال**" (١٩٢٠)، و"جول رومان" J. Romains "**كنوك**" (١٩٢٣) و"روجيه مارتان دى جار" R.M. du Gard "**وصية الأب لولو**". ولنضف إليهم ممثل الفولكلور الجنوبى الممتع بطرافته وبهجته التى لا تضاهى "مارسيل بانيول" M. Pagnol مؤلف "**توباز**" و"**ماريوس**".

فى هذه الأثناء تنتعش من جديد الكوميديا الشعرية التى تتميز بطمس دور الشخصيات وتحويلها إلى مجموعة من الرموز الأسطورية أو الدمى الموصلة للنص الشعرى. من ثم يعد الاهتمام بالنص هو السمة الرئيسية للكوميديا الشعرية، الأمر الذى يشير إلى وجود مستويين متمايزين يتنازعان عالم المسرحية: مستوى الرؤية الشعرية التى يعكسها نص الشاعر، وهى ليست بالضرورة رؤية مبتسمة أو ضاحكة للوجود؛ ومستوى الشخصيات الهزلية نفسها التى يوكل إليها عملية الإضحاك. على هذا الأساس تبدو الكوميديا الشعرية كأنها معارضة ضاحكة للدراما الرمزية، وهى بذلك ترتبط إلى حد ما بتجربة مسرح الطليعة الذى تولد عن الشعراء الرمزيين ضد المجتمع التقليدى وأنماطه الفكرية البالية، ومع ذلك فإن الكوميديا الشعرية، بالرغم من هذا الاقتراب من المسرح الطليعى وخاصة فى

بحثهما عن تطوير النص المسرحى وتثوير الأداء والديكور، تختلف عنه جذريًا بالابتعاد عن كل تصوير عبثى أو لاعقلانى للوجود.

وأهم ممثلى الكوميديا الشعرية الكاتب الكبير بول كلوديل P. Claudel (١٨٦٨-١٩٥٥) الذى يتميز بخياله الكونى الفذ وقدرته الفائقة على مزج الروح الشاعرية بالواقعية الأليفة، كما يتمتع بحس عميق وفريد تجاه الحياة ونبضاتها الكامنة، هذه الحياة التى ينجح فى التعبير عن شموليتها عبر مجموعة من الصور والأحلام والأساطير الرائعة بحيث تنفصل الأشياء عن المادة وتعيش فى بعدها الخاص وهو بعد الانبثاق الوجودى للإنسان كما يفسره لنا المنهج الفينومينولوجى(٤٣). وإذا كان كلوديل مقلاً فى إنتاجه الكوميدى **"الدب والقمر"** (١٩١٧) و**"بروتيه"** (١٩١٣) فكذلك الأمر بالنسبة لجان جيرودو J. Giraudoux (١٨٨٢-١٩٤٤) مؤلف **"أمفتريون٣٨"** و**"انترمزو"** و**"ملحق رحلة كوك"** ومجموعة أخرى من الموضوعات الدرامية الرائعة التى كتبها بلهجة كوميدية واضحة. ومنها **"حرب طروادة لن تقع"** و**"مجنونة شايو"** و**"أونديـن"** إلا أن "جيرودو" لا يُعنى مثل "كلوديل" بتنويع المشاهد المسرحية على طريقة **الباروك** أو خلق عالم متغير من الأحلام والخيالات الشاعرية التى تتراوح بين الأسلوب الدارمى الكونى وبين الأسلوب الهزلى

السافر؛ بل على العكس من ذلك، إنه يميـل إلى الأسـلوب الكلاسـى المبسط حيث يتساوى الحلم والواقع ويتعـادل الخيـال والمنطـق، ومـع ذلك فإن عالم جيرودو الظاهرى من شخصيات وحبكة ووسائل فنية مختلفة ليس إلا قناعًا يخفى وراءه فلسفة عميقة للحياة واهتمامًا كبيرًا بأهم قضاياها كالحرب والحب والموت؛ كما أن هذا التبسيط الشديد للمظاهر المسرحية، إن صح هـذا التعبير، عنـد جيرودو يعمـل علـى إبراز لغته الشاعرية، هذه اللغة التـى تضفـى علـى مسـرحه جـوًا مـن الشاعرية الفريدة، خاصة وأن الكاتب يدعمها باللجوء إلى استخدام ضرب من الديباجة "الأسطورية"[٤٤].

ولقد عرفت الكوميديا الشعرية دفعة جديـدة بفضـل انتشـار المذهب السريالى وذيوع مبادئه الجماليـة الجديـدة، فاشـتهر فـى هـذا المضمـار الشـاعر سـوبرفيل Supervielle مؤلـف **"حسـناء الغـاب"** (١٩٣٦) و**"لـص الأطفـال"** (١٩٤٩) و**"روبنســون"** (١٩٥٢). حيث يمـتزج الإنسـان بالطبيعـة فـى إطـار سـاحر خـلاب مـن الرقـة والشـاعرية المتفائلـة، ثـم جـورج شـحادة **G. Schéhadé** صـاحب الشـاعرية الغنائيـة الرائعـة والحـس النقـدى الثـاقب **"السـيد بوبـل"** (١٩٥١)، **"أمسية الأمثال"** (١٩٥٣) و**"تاريخ فاسـكو"** (١٩٥٦)، وأخيرًا "جاك أوديبرتى" J. Audiberti الذى اسـتطاع أن يفيـد مـن

كل إمكانيات المسرح المعاصر سواء فـى مجـال الحبكـة أو النزعـة إلى الشعر الغنائى، الأمر الذى يضفى على إنتاجه المسرحى طـابع التنـوع والحركة المتجددة الخلاقة؛ ولربما كانت الموضوعات التى يعالجها مثل قضية الشر والطهارة وعلاقة الإنسان بمشاكل العالم، تميـل إلى النـوع الدرامـى "**الشـر يسـرى**" (١٩٤٧) "**الحفـل الأسـود**" (١٩٤٨) "**عذراء**" (١٩٥٠)، إلا أن لجوء الكاتب إلى حبكة الفودفيل والمبالغة فى تضخيم الشخصيات يخلقان انطباعًا سائدًا بالبهجة والمرح، الأمـر الذى يجعل المشاهد يعيش فى حالة من التعـارض الشـديد بـين حـدة المشاكل المعروضة وفيض العناصر الكوميدية الصارخة.[٤٥]

وإذا كانت الفكاهة قد اسـتطاعت، كمـا رأينـا، ان تعـايش معظم القضايـا المصيريـة للإنسـان وأن تتـأقلم مـع كافـة الابتكـارات والتجديدات التى لحقت بالقوالب والصيغ المسـرحية سـواء ارتبطـت بالنص كما هو الحال فى الكوميديا الشعرية أو بفـن الإخـراج نفسـه منذ مجئ كوبو، فإنها لم تغب عن الحركة الثورية الكبرى التى قادهـا رواد مسـرح الطليعـة (يونسـكو-بيكيـت-أدامـوف) ابتـداءً مـن الخمسينات، والتى كان قد ألقـى بذورهـا مـن قبـل ألفريـد جـارى. وتتميز مطالب مسرح الطليعة فى الأساس بنزعتهـا الفلسـفية الثوريـة الرافضة لكل قيم المجتمع البرجوازى التقليدى، إلا أن هـذا المسـرح لا

يكتفى بمجرد الإدانة الصورية لهذه القيم، وإنما يعمل على كشف كل ألوان الخدع والاغتراب التى يموه بها المجتمع التقنوقراطى وسائله فى استغلال الإنسان. وكثيرًا ما تصل هذه الثورية العارمة إلى حد الفوضوية المعلنة التى تتمثل فى رفض المبادئ التى نعيش عليها كالوطنية والعلاقة الأسرية والحب والصداقة ونعتها بالخسة والصغار والعبث والرياء.

من جهة أخرى، لا يكتفى رواد هذا المسرح بتطبيق هذه الثورية على المضامين المسرحية فحسب وإنما يعملون كذلك على تدمير معظم القوالب والأشكال والمبادئ المسرحية الموروثة مثل مفاهيم الزمان والمكان والحبكة والأحداث والشخصية.

إلا أنه إذا كان مسرح الطليعة يلغى الفواصل والحدود بين الأنواع الأدبية، فإن الاختلاف بين الكوميديا والدراما لا يتم هنا إلا من خلال اللهجة التى تتميز بها القطعة المسرحية. من ثم يلقى الضحك هنا مجالاً ممتازًا لما يحتويه من قوة عبثية هائلة، كما يمثل طاقة تخريبية من الطراز الأول بسبب قدرته الفائقة على تفجير أحاسيس الزراية والسخرية. ولقد عرف مسرح الطليعة بعد جارى فترة من التألق والازدهار بعد الحرب العالمية الأولى فى إطار المذهب السيريالى حيث برز "تريستان تزارا" T. Tzara رائد الدادائية، و"كوكتو"

J. Cocteau مؤلف "**الاستعراض**"، "**عروسا برج إيفل**" (١٩٢٢)، و"روجيه فيتراك" R. Vitrac مؤلف "**أسرار الحب**" (١٩٢٧)، و"**ضربة ترافلجار**" (١٩٣٤) و"**الإنسان الذئب**" (١٩٣٩) و"**سيف أبي**" (١٩٥١)، وإذا كان الاتجاه السريالي قد ابتعد كثيرًا عن الروح الثورية الحقيقية لمسرح ألفريد جارى ونقل مطامحه النقدية الجذرية وأهدافه العبثية واللامنطقية الأساسية إلى مستوى المشاكل الفردية بعد دمجها فى إطار من الزخرف الخيالى والإبداع الجمالى، فإن الوريث "الشرعى" لجارى هو -من غير شك- فيتراك الذى استطاع أن يضيف إلى عروضه أبعادًا اجتماعية ثورية حقيقية، كما استطاع أن يمزج فى إطار واحد -مثل زميله "أنتونان أرتو" الذى أسس معه مسرح جارى بين (١٩٢٧-١٩٣٠)- أساليبه الفنية وثورته العارمة ضد القيم الفكرية والأخلاقية والنفسية للمجتمع البرجوازى التقليدى.

أما الفترة الثانية التى يتألف فيها مسرح الطليعة، فتلى الحرب العالمية الثانية وتزامن نشأة الحركة الوجودية وما تدعو إليه من نبذ جميع الأنماط التقليدية فى السلوك والتفكير. وبالنسبة للكوميديا نراها تتألق تلقائيًا فى إطار "**أسلوب الملهى**" Le Style de Cabaret الذى يسود فى أقبية الوجوديين وملاهيهم، ولقد تميز هذا

الأسلوب بطبع الكوميديا نتيجة آثار الحرب المروعة بمجموعة من الحركات والإشارات الجسدية والدرامية التى تجعل من العبث جوهر الإنسان وليس مجرد أثر لظروف طارئة أو مؤقتة. من ثم يعنى هذا المسرح، الذى يمثله "بوريس فيان" Boris Vian خير تمثيل بتقديم عالم من الفوضى حيث تنعدم معانى الأشياء ويتخبط الناس ضد أخس نزعاتهم ودفعاتهم الغريزية. ويعمل أسلوب الملهى من جهة أخرى على تحطيم كل مظاهر المسرح الشكلية من ديكور وملابس ومشهد وحبكة وشخصيات فى سبيل تقديم مسرح خالص يلتقى من خلاله الجمهور والممثلون مباشرة من غير خدع ولا حيل. وإذا كان هذا المسرح يلتزم بمبدأ ما، فهو يلتزم بمبدأ "الإيقاع" الذى يشكل مادة العرض، ويمثل "الإيقاع" هنا الحد الأدنى من الاتفاق بين الممثلين والجمهور حتى يستمر العرض وتستمر حركته فى شد اهتمام الجمهور وتقوية إحساسه بعبث الوجود وهو الموضوع الأساسى لهذا المسرح. وليس من شك فى أن هذا الأسلوب المرن والمفتوح على جميع التيارات الحرة كان له كبير الأثر على مجموعة الكتاب الذين يقترح علينا "إيمانويل جاكار"[٤٦] بتصنيفهم تحت عنوان "**مسرح الزراية**" وهم "يونسكو وبيكيت وآداموف". ويبدو أن يونسكو "**المغنية الصلعاء**" (١٩٥٠) و"**الكراسى** " (١٩٥٢)

و"**ضحايا الواجب**" (١٩٥٣) و"**اميديه**" (١٩٥٤) قد أخذ عن هذا الأسلوب حرية التعبير ومبدأ معارضة كل أشكال المسرح التقليدى، وإعطاء الأولوية لحرية الخلق المسرحى على المفاهيم الفكرية والأيديولوجية التى كانت تمثل، إلى وقت قريب السمة البارزة لمسرح "ألبير كامو" و"جان-بول سارتر". من ثم لا يجب سحب مفهوم "العبث" على مسرح يونسكو بدون روية، خاصة وأن هذه اللفظة تنطبق على المفاهيم الأيديولوجية أكثر من انطباقها على الإنتاج المسرحى فى شموليته، لا غرابة إذن أن يُعنى يونسكو فى المقام الأول بتحرير القوالب المسرحية وشخصياته من نير القوالب الفكرية المنطقية التقليدية، ويعمل على خلق نوع جديد من اللامسرح داخل المسرح، وابتكار عالم خاص من اللامنطق والخيال يتميز على الطريقة السريالية بالعفوية المطلقة للكلمة والحركة والشعور. وإذا كان لابد من تعريف "مضمون" مسرحه فهو لا يتعدى، وفقًا لانطباعات الكاتب نفسه، التأرجح بين حالتين من الشعور: إما وطأة متثاقلة وإما خفة متطايرة وإما إحساس بالفراغ أو شعور بالملاء، وإما شعور بالشفافية أو إحساس بالعتمة. وليس من شك فى أن حالات الثقل والملاء والعتمة هى التى تؤدى إلى عالم القلق والرؤية المأسوية عند الكاتب، بينما تعبر الحالات الأخرى عن عالم الدهشة والتفكك

والتخفف الـذى يقـود إلى الجـانب الفكـاهى المقـابل للجـانب الأول لديه[٤٧]. غير أن هـذا المسـرح الثـورى لا يقـوم علـى مبـدأ الرفـض فحسب، وإنما يُعنى أيضًـا بالبنـاء، إذ أن أهـم مطامحـه بعـد "تطهـير" أرضية المسرح من المخلفـات القديمـة (مثـل مفـاهيم الزمـان والمكـان والشخصية والتسلسل المنطقـى...) هـو خلـق تصـور جديـد لوضـع الإنسان فى هذا العالم. إلا أن هذا التصور، وإن كان يستند إلى حد كبير إلى فكاهة الحركة والأداء، يقوم على ضرب من القلق والتشاؤم الجذريين.[٤٨]

أما أداموف، فلقد كتب خلال الفـترة التى انتمـى فيهـا إلى مسـرح الطليعـة (١٩٤٧-١٩٥٤) حـوالى سبع مسـرحيات وهـى: **المحاكـاة، الغـزو، المنـاورة الكـبرى والصغـرى، الكـل ضـد الكـل، الأستاذ تاران، معنى المسيرة والتلاقـى**، وهـو يُعنـى كذلـك بقضيـة الإنسان ووضعه فى هـذا الوجـود؛ إذ نـراه يسـتهزئ بعاطفـة الحـب ويسخر من الذين يتخذونها هدفًا ساميًا لحياتهم. بل إنه ليصـل فـى تحقيره لمعظم القيم الأخلاقية والاجتماعيـة إلى حـد العدميـة المطلقـة. على هذا النحو تتناول السـخرية فـى "**المنـاورة الكـبرى والصغـرى**" موضوع المازوكية والسـادية، حيـث تقـوم الممرضـة "ارنـا"، رسـول الرحمة والحياة، بالتفنن فى تعذيب المريض المشوه الذى يوكـل إليهـا، إلى أن تنتهـى بركـل عربتـه بعيـدًا والقضـاء عليـه وهـى تلاحقـه

بضحكاتها العالية. إلا أن هذه المـرارة تكـاد تتلاشـى أحيـا نًـا، فـلا يمنعنا شيء عن الضحـك والابتسـام، كمـا هـو الحـال فـى مسـرحية **"الأسـتاذ تـاران"** الـذى يتيـه ويصـول افتخـارًا بأعمالـه واكتشـافاته العلميـة الخارقـة إلى أن تكشـف إحـدى المفارقـات تفاهتـه وغبــاءه. ولاشك أن هذا النمط من السخريةوالاستهزاء يتولد هنا عن الموقـف الخارجى بحيث يظهـر سـير الأحـداث فـى تعارضهـا أو توافقهـا مـع سمـات الشـخصية كنتيجـة حتميـة لسـخرية الأقـدار وزرايتهـا بنـا. ولاشك أن هذا المبدأ هو الموضـوع الرئيسـى لمسـرح الطليعـة إذ أنـه يقوم عند أداموف، كما عند يونسكو وبيكيت، علـى الاعتقـاد بـأن العبثيـة المأسـوية للوجـود تنبـع مـن وضـع الإنسـان نفسـه فـى هـذه الحيـاة[٤٩].ولربمـا تنطبـق هـذه القدريـة الميتافيزيقيـة علـى يونسـكو وبيكيت أكثر من انطباقها على أداموف، لأن هـذا الأخـير لا يهمـل فى معالجة شخصياته جانب الحتميات السياسية والإدارية والاجتماعية.

أما بيكيت فتبدو محاولته المسرحية أكثر جذريـة ونقـاءً مـن غيرها، إذ أنه يريد أن يستعيض عن كل وسـاطة كلاميـة أو خطابيـة بأداءِ الممثل وحركته لتقديم صورة نمطيـة لدخيلـة الشـخصية، الأمـر الذى يجعل من هذا الأداء شيئًا شبيهًا بـ**"البـانتوميم"** أو أداء مهرجـى السيرك. من ثم تتمـيز الفكاهـة عنـد بيكيـت بالآليـة المطلقـة، فهـى تتراوح فى مظاهرها بين الحركة الميكانيكية الجامدة أو المتفككة وبين

تكرار بعض الجمل والعبارات، أو بين الصمت وترديد الصدى. ولاشك ان هذه الألفة مع تكنيك السيرك تتطلب من المشاهد ضربًا من المتعة الجمالية أكثر من طلبها لمتعة فكرية ونقدية. إذ أن العبارة المنطوقة لدى بيكيت أو الفكرة التى نتخيل استنباطها من مسرحه ليست لها أية قيمة دلالية مميزة فهما تتساويان مع أية حركة أو إشارة أخرى.(٥٠)

ومع ذلك، فهذا الأداء الآلى لا يمكن أن يكون أداءً عاديًا، فنحن حينما نكون فى السيرك نضحك، ولكننا حينما نخرج لا نتذكر إلا بعض الحركات الطريفة أو الجريئة؛ ولكن بالنسبة لمسرح بيكيت فإن الضحك يقودنا إلى أحاسيس غريبة بالضيق والقلق والعار، وهى أحاسيس ترتبط جميعًا بالبعد الميتافيزيقى الكامن فى هذا المسرح الطليعى الأصيل. غير أن هذا البعد المؤلم الضاغط ينتهى حتمًا بالقضاء على كل رغبة لدينا فى الضحك، إذ أننا مدفوعون، بفعل حتمية قدرية كئيبة، إلى الثورة والرفض الشامل والانقباض. وماذا عسانا أن نفعل أمام عالم تسيطر على أفراده مشاعر الوحشة والوحدة والفردية؟ أو أمام عالم يخلو فيه الإنسان من كل منطق ومن كل عاطفة سامية؟ إن عالم بيكيت عالم بلا حب ولا ود ولا عطف ولا رحمة؛ إنه عالم التفكك والبلاهة والحسرة والقلق وانعدام كل وسائل التفاهم والاتصال.(٥١)

الخـــاتمـــة

إن الفكاهة، كما قلنا فى بداية هـذا البحـث، أكـبر وأوسـع مجـالاً مـن أن تحصـر فـى عـالم الكوميديـا وفنونهـا المختلفـة. إلا أن الكوميديا تظل مع ذلك، بالرغم من التنويع الذى عرفته عبر العصـور والصور المذهلة التى آلت إليها فـى الآداب المعـاصرة أفضـل المداخـل إليها وأوثق الأنواع الأدبيـة اتصـالاً بهـا، وإن كـان مفهـوم الأنـواع الأدبية أصبح من أكثر الموضوعات إشكالاً فـى الثقافـة الفرنسـية أو الأوربية المعاصرة. ولقد اتضح لنا تنـوع مصـادر الفكاهـة الفرنسـية جليًا خلال بعض العصور، ولعل أصـدق مثـال علـى ذلـك كتابـات "فرانسوا رابليه" الروائية التـى بلـورت خـلال القـرن السـادس عشـر أجمل وأبدع مظاهر الفكاهة الشعبية طوال العصور الوسـطى وعصـر النهضة. كما اتضح هذا التنوع من خلال أعمال "ديدرو" القصصية الفذة مثل **"جاك القدرى"** Jacques le Fataliste و**"ابن أخ رامو"** **Le Neveu de Rameau**، وذلـك فـى الوقـت الـذى لم يكـن فيـه

عنصر الفكاهة صريحًا مباشرًا على المسرح فى هذا العصر إلا فى كتابات بومارشيه المسرحية. ومع ذلك فإن الفكاهة التى تجب كل الفكاهة والضحك الذى يشمل كل الضحك لم يجد لهما مجالاً أروع ولا أعظم من مسرح موليير الكوميدى، هذه العبقرية الفذة التى بلورت كل ما تميزت به فكاهة العصر الوسيط من تلقائية وعفوية، وتوصلت إلى اكتشاف كل ما يمكن أن تجود به قريحة بشرية بعده من أساليب وفنون فى هذا المجال الدقيق الحساس. وليس أدل على ذلك من مصير **"كوميديا الشخصية"** -وهى لاشك أرقى أنواع الكوميديا الفرنسية- بعد وفاة هذا الفنان العبقرى.

إلا أن الفكاهة هى عنصر من عناصر الحياة، ولا بد لها أن تستمر وأن تظهر فى الأشكال والصيغ التى تستطيع أن تجود بها المواهب على اختلاف مستوياتها، سواء أكانت مبتكرة أو معادة. من ثم تميز القرن التاسع عشر، عصر سيادة الطبقة البرجوازية بكوميدياه السهلة الرخيصة، **"كوميديا الفوذفيل" و"البولفار" التى تعتمد على تسلسل المفاجآت والمفارقات واصطناع الحيل "الآلية" كالتكرار وقلب المواقف وتبديل الأدوار وتداخل النماذج والشخصيات أو الالتباس**[٥٢] **كما تهتم بالغناء والموسيقى، وهى عادة أخذها الفرنسيون عن المسرح الإيطالى. ومع ذلك، فإن**

مسرح الطليعة، الذى تبلور بعد الحربين العالميتين الأولى والثانية، لم يلجأ إلى وسائل أكثر تعقيدًا، ولم يجد أبلغ من وسائل وفنون مسرح العرائس والسيرك فى عرض أهم موضوعاته وشخصياته، ولكن شتان بين مسرح لا تتجاوز فيه الحركة الآلية المتعة الآنية، وبين مسرح تعبر فيه هذه الآلية -بالإضافة إلى التبسيط الجذرى الذى يهيمن على عالمه- عن تفكك الشخصية البشرية وانسحاقها أمام عبثية الأقدار. إن "آلية الحركة" التى يعدها برجسون جوهر عملية الإضحاك، تظهر فى المسرح العادى كوسيلة متعة ولهو، ولكنها بالنسبة لمسرح الطليعة نتاج رؤية موضوعية لظروف الإنسان الممزق الذى حولته الحروب والمجتمعات التقنوقراطية المتقدمة إلى كائن مغترب يتخبط فى عالم من الوحدة واللامنطق.

أما الآن فيجدر بنا، بعد هذا العرض التاريخى، إن نسأل أنفسنا ما هى الفكاهة ؟ وهذا سؤال يبدو سهلاً ؟ وإن كان فى واقع الأمر بالغ التعقيد، فالفكاهة، كما رأينا، لها إطار تاريخى واجتماعى يصعب تذوقها بعيدًا عنه، مع أن هذا لم يمنع محللاً نفسيًا مثل "فرويد" من رد مظهر هام من مظاهرها وهى الدعابة إلى مبدأ "اقتصاد المجهود الذى يفرضه علينا الكف أو الكبت"[٥٣] كما أنه لم يحل بين "برجسون وبين تكريسه لها، ولظاهرة الضحك دراسة

قصيرة ممتعة اهتم بها فرويد نفسه وتناولها بالنقد والتعليق فى دراسته عن الدعابة، ولعل محاولة برجسون تعنينا أكثر لأنها وإن كانت تعنى بالضحك كظاهرة اجتماعية، فهى لا تفصله عن عالم الكوميديا التى يستقى منها برجسون معظم أمثاله ونماذجه. إلا أننا قبل التحدث عن دراسة برجسون هذه نود أن نشير إلى مبدأ هام، هو أن معظم الباحثين لا يعنون بتحليل ظاهرة الفكاهة فى ذاتها وإنما يحاولون تحديدها، عن طريق السلب كظاهرة من ظواهر ردود الفعل.

من ثم لابد أن نبرز أهمية محاولة "باختين" التى اعتمدنا عليها فى تحليل ظاهرة الفكاهة فى الملهاة الشعبية الفرنسية إبان العصور الوسطى، إذ أن الفكاهة تتجلى لنا فى هذا الإطار **كظاهرة إيجابية لا يتم فيها أى فصل بين الضاحك وموضوع الضحك. إن الضحك يتحدد هنا كحالة مثلى من التضوع العضوى والنفسى يتم من خلالها اتحاد الأفراد وانصهارهم انصهارًا تامًا فى الجماعة.** لذلك يفترض هذا الضحك تجانسًا تامًا بين الشعب وثقافته، كما يفترض ظهور هذه الثقافة وتبلورها فى أبسط صورها من العفوية والتلقائية. أما المفهوم الذى نعتبره سلبيًا، فيظهر بجلاء من هذا التعريف الذى يقدمه لنا "توشار" :

«منذ اللحظة التى لم تعد تمثلنى الشخصية المسرحية فى الوقت الذى أحيا فيه، ومنذ تحولها إلى الغير (هذا الغير الذى هو نفسه أنا، فى الماضى أو فى المستقبل) تستطيع الكوميديا أن تتألق؟ فمجالها يظل بلا حدود طالما بقيت مشاهدًا وطالما لم أقع فى حبال العطف والشفقة أو الخشية. إن الكوميديا لا تتعرض للأخطار إلا بتجاوزاتها»(٥٤).

إن الفكاهة التى تتحدد معالمها هنا، والتى هى أقرب إلى مفاهيمنا الحديثة عن الضحك ووظيفته الاجتماعية، تختلف إذن اختلافًا جذريًا عن الفكاهة الشعبية الأصيلة التى تبلورت فى العصور الوسطى، ومع ذلك فإن العناصر التى يشير إليها "توشار" وخاصة تلك التى يجب تجنبها مثل الشعور بالشفقة أو الخشية موجودة جميعًا عند "أرسطو"، الأمر الذى يربط مفهوم "الحداثة" الذى أشرنا إليه ليس بفترة محددة، وإنما بنمط ثقافى معين وهو نمط الثقافة المكتوبة التى تقوم على البعد والتميز عن الطبيعة وعفويتها. وليس هذا معناه أن الثقافة الشعبية تتعارض مع كل ما هو مكتوب، وإنما نريد أن نقول إنها أقرب إلى التعبير الجماعى الذى يتميز بالتلقائية والاتصال بالطبيعة الإنسانية المباشرة، سواء أكانت جسدية أو غريزية أو نفسية. لذلك إذا كانت الفكاهة مباشرة أو "أولية" بالنسبة للثقافة

الشعبية فهى ليست كذلك بالنسبة للثقافة الرفيعة، لأنه إذا كانت التراجيديا تقوم على المشاركة الوجدانية، وتخاطب بالتالى القوى الانفعالية الكامنة فى الإنسان، فإن الكوميديا على العكس من ذلك، تفترض القدرة على تجاوز المأساة، وتخاطب بالتالى القوى العقلانية والفكرية فى الإنسان. **لا عجب إذن أن يبدو لنا الضحك من خلال هذا التصور مرادفًا لشعور التحرر من المخاوف وسلبيات الحياة، ومطابقًا لإحساس الهيمنة والسيطرة على مختلف المواقف والظروف التى يصطدم بها الغير.** من ثم يؤكد الضحك هنا شعورنا بالتميز عن الآخرين واستعلائنا عليهم، كما يؤكد استحالة تعرضنا لما قد يتعرضون له من المضحكات.

ولكن ما هى هذه المضحكات ؟ وما هى دوافعها ومظاهرها ؟ لا شك أن دراسة برجسون تعد هنا خير معين. ومع ذلك فهى دراسة بالغة التبسيط، لا تخرج عن إطار مبدأ أساسى واحد يشتق منه الفيلسوف معظم مفاهيمه وتصوراته لهذه الظاهرة الاجتماعية، وهذا المبدأ هو **"التقليد الآلى للحياة"** والغريب أن فرويد فى تعليقه على هذه الدراسة لم يلتفت إلا إلى إشارة عابرة عن علاقة الضحك والفكاهة بأفراح الطفولة[٥٥] لكى يربط الضحك وفقًا لمذهبه ربطًا لا شعوريًا بفكرة مقارنة الآخر، موضوع الضحك

بالطفل، لما يمثله هذا الأخير من براءة وابتعاد عن أى مظهر من مظاهر الكف. من ثم نحن نضحك خبثًا حينما يقلد الطفل الكبار كما نضحك من شخصية الآخر حينما يعتنق عن طريق السهو والتصرف الآلى العفوى خصائص الطفولة؛ إلا أن "فرويد"، كعادته فى ربط ظاهرة الدعابة بمبدأ اللاشعور تطبيقًا لمنهجه فى تفسير الأحلام عن طريق الرغبات المكبوتة والتعبيرات الملتوية التى تنتج من عملية الإبدال والتركيز على بعض المظاهر الثانوية لموضوع الحلم الظاهرى، يربطنا بالنزعات المغرضة والدفعات المشبوهة للعقلية الخبيثة، كما أن تفسير فرويد يدفعنا بعيدًا عن الجوانب المشرقة والتلقائية للضحك كظاهرة إيجابية منعشة ومجددة للطاقة.

ونحن إذا رجعنا إلى برجسون وجدناه، كما قلنا يرد الضحك إلى الآلية التى تتعارض مع دفعة الحياة وتلقائيتها واستمراريتها وتقدمها المطرد. ومع ذلك، فالضحك كعقاب اجتماعى لا ينصب عند برجسون على الآلية المعارضة لتلقائية الحياة فى دفعتها المباشرة بقدر ما ينصب على الآلية التى تعارض سلاسة الطبع ومرونة السلوك اللتين يكتسبهما الإنسان عن طريق التربية والحياة الاجتماعية عامة. لذلك فطن برجسون إلى أهمية "العامل المادى" وتصوراتنا للجسد فى تفسير ظاهرة الضحك. فالضحك

ينشأ أساسًا حينما يميل الجسد إلى الانتصار على الروح أو حينما تتغلب عناصر الثقل على عناصر الخفة والرشاقة وحينما تسيطر الشكلية والنمطية على جوهر الأشياء(٥٦).

ولما كانت الآلية والمادية الشكلية هما ضرب من الإدراك الظاهرى للآخر وحركته وسلوكه، نجد الضحك يقوم على السطحية والمبالغة والتعميم، فنحن نضحك من عيوب الغير طالما أن هذه العيوب تظل سطحية لأن إحساسنا بها لا يمكن أن يكون عميقًا، وإلا تأثرنا بها وتنازعت نفوسنا نوازع السخط والحنق، كما أننا يجب أن نحتفظ باستقلالنا تجاه الآخر، إذ أن أى اتحاد به أو إسقاط عليه يفسد علينا إحساسنا بالتفوق والتميز. وينتهى - بالتالى- بتنغيصنا والقضاء على متعتنا. والمبالغة هى نوع من إبراز السمات الخارجية. وتتجلى فى فن "الكاريكاتير" كما يقوم عليها فن المحاكاة الهزلية ويقصد بها رد سلوك الآخر وطباعه إلى مجموعة من الحركات والتصرفات النمطية والشكلية(٥٧).

ولما كانت الآلية، المعارضة للحياة، هى أساس الحركة المثيرة للضحك، فهى أيضًا أساس الفكاهة الشخصية واللغوية. وبالنسبة للشخصية، يرى برجسون أنها الأساس وإن كل المظاهر الأخرى للاضحاك كالشكل والحركة والفعل والموقف واللغة ليس إلا الصور

التى تعبر عن نفسها من خلالها ويرجع مبدأ الفكاهة الشخصية، فى نظر الفيلسوف إلى "**عدم توافق الشخص، بشكل ما، مع المجتمع**"(٥٨). من ثم نحن نرد، مرة أخرى، إلى الجمود أو الآلية التى تتعارض مع الحياة الاجتماعية، إلا أن هذا التعارض المثير للضحك فى أغلب الأوقات مع القواعد والأعراف الاجتماعية لا يشمل بالضرورة الرذائل الخلقية، وإن كان يصعب فى كثير من المجتمعات الفصل بين العيوب الخلقية والاجتماعية المثيرة للاستنكار(٥٩).

أما بالنسبة للغة، فيحدد برجسون نمطين من الفكاهة، الفكاهة التى تكون فيها اللغة مجرد أداة توصيل وتشمل فكاهة الأحداث والمواقف والفعال عن طريق الرواية والفكاهة اللغوية الصرف التى "**تقع بسببها فى حبائل اللغة**"(٦٠) وهى -بلا شك- الدعابة. إلا أن برجسون على الرغم من إدراكه أن الدعابة تتم عادة بطريقة لا شعورية، فهو لا يعنى بربطها إلا بمفهومه الرئيسى وهو الآلية. وتظهر آلية اللغة فى صورة عبارات جاهزة أو كلمات مأثورة تتكرر ببلاهة أو فى غير موضعها، كما تقوم على تداخل الأنساق المتباينة كالمجرد والمحسوس والمادى والمعنوى. وانطلاقًا من مبدأ الشكلية المتصلة بالآلية، فإن الفكاهة اللغوية قد تأخذ مظاهر المبالغة المنهجية (ظاهرة التباهى أو الادعاء المفرط) أو المحاكاة الهزلية

عن طريق إسناد لغة فئة اجتماعية إلى فئة أخرى، عادة بقصد الاستهزاء بهذه اللغة أو الحط منها. وأخيرًا يمكن للفكاهة اللغوية أن تنبثق عبر صورتين من صور التعبير وهما **السخرية والتهكم**. وتقوم السخرية، فى نظر برجسون، على نزعة مثالية، إذ أنها غالبًا ما تقدم لنا ما هو سام على زعم أنه الواقع الموجود، أم التهكم فيعبر عن النزعة المعاكسة إذ أنه يقدم لنا الواقع المتدنى على أنه العالم الأمثل[٦١].

وأخيرًا وليس آخرًا، لعل هذا العرض الذى قدمناه عن تطور مفاهيم الفكاهة فى فرنسا من خلال الكوميديا قد قدم للقارىء العربى فكرة واضحة وشاملة عن الموضوع، ولا يغيب عنا أن كل مفهوم من المفاهيم التى أشرنا إليها يحتاج إلى دراسة كاملة، كما أن كل كاتب ذكرناه يستحق عناية أكثر دقة وتركيزًا. إلا أننا رأينا أن نبدأ باللوحة الشاملة قبل التركيز على التفاصيل ودقائق الأمور، خاصة فى مجال لم تكتشف بعد كل كنوزه، أو بالأحرى لم تتضح بعد كل أبعاده ومعالمه.

هوامش البحث :

(1) تعد "مدام دى ستال" (Mme de staël) أول من روج، فى كتابها De L'Allemagne، صورة الألمانى الرومانسى الحالم وأول من كرس مفهوم "رومانسية الشمال" و"كلاسيكية الجنوب".

(2) كان "رابليه" (François Rabelais, 1494-1553) وهو من أشهر كتاب الإنسانيات الفرنسية فى القرن السادس عشر، يمزج دعوته إلى فلسفة الطبيعة والأخلاق الأبيقورية بكثير من النكات والمزح التى تعتبر لونًا من العودة إلى روح الشعب الأصيلة هذه الروح التى طمستها التعاليم المدرسية الجامدة خلال العصور الوسطى.

(3) Henri Bergson, **Le Rire, Essai sur la Signification du Comique,** Paris, P.U.F., 1947.

هذه الدراسة ظهرت فى البداية فى صورة مقالات نشرت ابتداءً من عام ١٨٩٩.

(4) Vladimir Jankelevitch, **L'Ironie**, Paris, Flammarion, 1964, p.9.

(5) Pierre Voltz, **La Comédie**, Paris, A. Colin, 1964, pp. 7-8.

(6) Pierre Voltz, Op. Cit., p. 12.

(7) Gustave Cohen, **Le Théâtre en France au Moyen-Age**, Paris, P.U.F., 1948, p. 121.

(8) Mikhail Bakhtine, **L'œuvre de François Rabelais et la Culture au Moyen-Age et sous la Renaissance**, Paris, Gallimard 1970, p.12.

(9) نفس المصدر، ص ١٤.

(10) نفس المصدر، ص ٢٠.

(11) Erasme, **Eloge de la Folie** (1509), ed. Garnier (traduction) 1964.

(12) M. Bakhtine, Op. Cit., p. 24.

(13) نفس المصدر، ص ٢٦.

(14) Pierre Voltz, Op. Cit., p. 33.

(١٥) نفس المصدر، ص ٣٤.

(١٦) نفس المصدر، ص ٤٠-٤١.

(١٧) نفس المصدر، ص ٤٣-٤٤.

(١٨) Mairet, Rotrou, Corneille, Scudery, Bensarde, Boisrobert, Tristan.

(١٩) نفس المصدر، ص ٤٧-٤٩.

(٢٠) René Bray, **Molière, Homme de Théâtre,** Mercure de France 1954, p. 352.

(٢١) Gérard Defaux, "**Alceste et les Rieurs**", in Revue d'Histoire Littéraire de La France, Paris, A. Colin, n. 4, 1974, p. 580.

(٢٢) René Bray, Op. Cit., p. 354.

(٢٣) Gerard Defaux, Loc. Cit., p. 579.

(٢٤) R, Jasinsky, **Molière et le Misanthrope,** Paris, A. Colin, 1961, p. 293.

(٢٥) R. Jasinsky, Op. Cit., pp. 193-300.

(٢٦) Jacque Guicharnaud, **Molière, une Aventure Théâtrale,** Paris, Gallimard, 1963, p. 527.

(٢٧) Robert Garapon, **Le Dernier Molière,** Paris, C.D.U et Sedes, 1977, p. 226.

(٢٨) Pierre Voltz, Op. Cit., p. 101.

(٢٩) Henri Coulet et Michel Gilot, **Marivaux, un Humanisme Expérimental,** Paris, Larousse, 1973, p. 24.

(٣٠) نفس المصدر، ص ١٠١.

(٣١) Pierre Voltz, Op. Cit., p. 116.

(٣٢) René Pomeau, **Beaumarchais,** Paris, Hatier, 1962, p. 142.

(٣٣) نفس المصدر، ص ١٥٦-١٦٥.

(٣٤) راجع دراستنا:

Mohamed El Kordy, **Raison et Déraison dans le Neveu.**

(٣٥) Pierre Voltz, Op. Cit., p. 123.

(٣٦) أهم هذه المسرحيات هي: فيما تحلم الفتيات ١٨٣٢ **A Quoi rêvent les Jeunes Filles** ، نزوات ماريان ١٨٣٣ **Les Caprices de Marianne**، فانتازيو ١٨٣٤ **Fantasio**، لا تمزح في الحب **On ne badine pas avec l'amour**، نـزوة ١٨٣٧ **Un Caprice**، لا يجب أن تحلف بشيء ١٨٣٦ **Il ne faut jurer de rien**.

(٣٧) Pierre Voltz, Op. Cit., p. 140.

(٣٨) R. Mauzi, "**Les Fantoches d'Alfred de Musset**" in Revue d'Histoire Littéraire de France, Avril, 1966.

(٣٩) Pierre Voltz, Op. Cit, pp. 144-152.

(٤٠) René Lalou, **Le Théâtre en France depuis 1900**, Paris,P.U.F. (Que Sais-Je?) 1951, p. 32.

(٤١) نفس المصدر، ص ٣٣٠.

(٤٢) Pierre Voltz, Op. Cit., pp. 160-169.

(٤٣) André Vachon, **Le Temps et L'Espace dans l'œuvre de Paul Claudel**, Paris, ed. du Seuil, 1965, p. 21.

(٤٤) Jacques Body, "**Légende et Dramaturgie dans le Théâtre de Giraudoux**", in Rev. d'Hist. Lit. de La France, 1977, pp. 936-944.

(٤٥) Genviève Serreau, **Histoire du Nouveau Théâtre**, Paris, Gallimard, (Idées) 1966, pp. 27-30.

(٤٦) Emmanuel Jacquart, **Le Théâtre de Dérision**, Paris, Gallimard 1974, p. 38.

بعد عرض جميع النعوت التي أطلقت على مسرح هؤلاء الكتاب وهي: اللامسرح، مسرح العبث، مسرح الطليعة، الميتا مسرح، الملهاة الميتافيزيقية، الكوميديا السوداء، والتراجي- كوميديا الحديثة، يقترح المؤلف استخدام اللفظة التي تفيد (أ) الاحتقار الدافع إلى الضحك

وإلى السخرية من شخص أو شيء ما، (ب) الشيء التافه والزرى نفسه. ويضيف المؤلف - إلى هذه اللفظة بعض المرادفات التي يسمح بها حقل المعنى كالاحتقار والسخرية والاستهزاء والتهكم والتنديد، وكلها كما نرى أحكام قيمة سلبية وهجائية ترتبط بمشاعر التحقير وتولد، بالتالي، ضربًا من الضحك الممزوج بالمرارة، ٣٨-٣٩.

(٤٧) Geneviève Serreau, Op. Cit., p. 47.

(٤٨) Pierre Voltz, Op. Cit., p. 185.

(٤٩) Emmanuel Jacquart, Op. Cit., pp. 94 - 96.

(٥٠) Pierre Voltz, Op. Cit., pp. 185-187.

(٥١) Emmanuel Jacquart, Op. Cit., pp. 70-105.

(٥٢) Henri Bergson, op. cit., p. 68.

(٥٣) Sigmund Freud, **Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconcient**. Paris, Gallimard, 1930, p. 180

(٥٤) Pierre - Aime Touchard, **Dionysos, Suivi de l'amateur de théâtre**. Paris, Ed. du Seuil, 1949 et 1952, p. 30.

(٥٥) Sigmund Freud, op. cit., pp. 344 - 353.

(٥٦) Henri bergson, op. cit., p. 40.

(٥٧) نفس المصدر، ص ١٢ - ٢١.

(٥٨) نفس المصدر، ص ١٠١.

(٥٩) نفس المصدر، ص ١٠٥.

(٦٠) نفس المصدر، ص ٨٢.

(٦١) نفس المصدر، ص ٧٩ - ٩٧.

الفهرست

مطابع
الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٨٨٧٣ / ٢٠٠٢

I.S.B.N 977 - 01 - 8287 - 7